ИСКУССТВО КИНО 4 1966

В этом номере:

О СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ:

И. ХЕЙФИЦ
Г. КОЗИНЦЕВ
С. ЮРСКИЙ
Ю. ДУНСКИЙ
В. ФРИД
П. ТОДОРОВСКИЙ
И. ОЛЬШАНСКИЙ
Т. МАКАРОВА

ПОСЛЕ ПЕРВОГО УЧРЕДИТЕЛЬНОГО

О телевизионном очерке

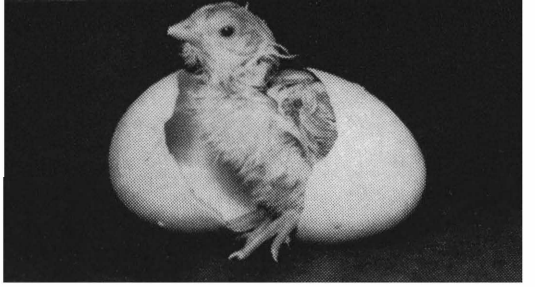
НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

СРЕДИ АКТЕРОВ

ЗА РУБЕЖОМ

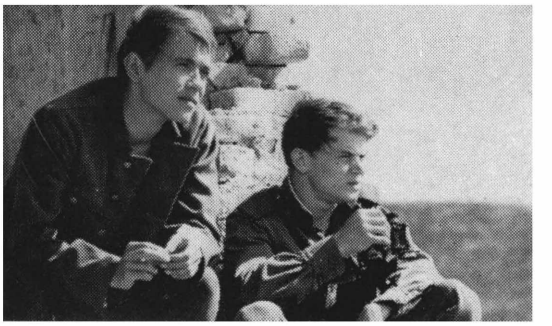
Вера ПАНОВА
Новый сценарий

НОВЫЕ РАБОТЫ ВЕНГЕРСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ



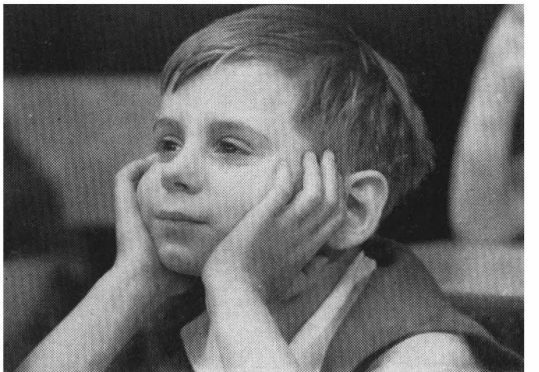
«УВЕРТЮРА»

«ТАК Я ПРИШЕЛ»



«ДНЕВНАЯ ТЕМНОТА»

«РАЗБОЙНИКИ»



«ДЕТСКИЕ БОЛЕЗНИ»

Статья о современном венгерском кино будет помещена в следующем номере

Содержание

Дзига ВЕРТОВ. Строки из кинопоэмы . . . 1

А. ГАК. В. И. Ленин в зрительных залах . . 5

ПО МНОГИМ АДРЕСАМ:

Сергей ЮРСКИЙ; Ю. ДУНСКИЙ, В. ФРИД; Людмила ГУРЧЕНКО; Петр ТОДОРОВСКИЙ; Иосиф ОЛЬШАНСКИЙ; Тамара МАКАРОВА 8

ПОСЛЕ ПЕРВОГО УЧРЕДИТЕЛЬНОГО

А. КАРАГАНОВ. Достоинство художника . 14

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Лев НИКУЛИН. Лебединая песнь 23
С. ГЕРАСИМОВ. Свой голос 27
Э. БОЧАРНИКОВА. На пороге прекрасного 31
Е. РЯБЧИКОВ. Героический репортаж . . 33
А. АЛЕКСИН. «Расскажите нам обо всем!..» 36

Ан. ВАРТАНОВ. Деятельная любовь . . . 40

ТАК РОЖДАЮТСЯ ОБРАЗЫ

Иосиф ХЕЙФИЦ. Из тетрадей по «Даме с собачкой» 53

Григорий КОЗИНЦЕВ. Глубокий экран . . 81

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Е. МЕЖОВ. Телевизионный очерк. Границы жанра 93

БИБЛИОГРАФИЯ

Е. ЛЕВИН. Вновь о «Броненосце «Потемкин» 97
Марина ГОЛДОВСКАЯ. Два портрета одного художника 100
Регина ДРЕЙЕР-СФАРД. Монтаж в творчестве Эйзенштейна 104

СРЕДИ АКТЕРОВ

Ю. БОГОМОЛОВ, М. КУШНИРОВ. Парни Леонида Куравлева 112

ЗА РУБЕЖОМ

Ф. ХИТРУК. Всегда в пути 117
О. ОСЕТИНСКИЙ. «В окрестностях Афин» 124
Л. АННИНСКИЙ. «Первый день свободы» . . 124
И. ВАЙСФЕЛЬД. «317-й взвод» 127
А. АНИКСТ. «Мужская компания» 129
А. НЕВСКИЙ. «Старики на уборке хмеля» . . 130

СЦЕНАРИЙ

В. ПАНОВА. Четыре страницы одной молодой жизни 138

На первой странице обложки — кадр из фильма «Сердце матери». В роли Марии Александровны Ульяновой — Е. Фадеева, в роли Владимира Ульянова — Р. Нахапетов. Сценарий З. Воскресенской и И. Донской. Постановка М. Донского. Оператор М. Якович. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1965.

ИСКУССТВО КИНО 4 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
и
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Год издания 36-й

Строки из кинопоэмы

Сколько документальных и игровых лент составляют Киноленинниану! Сколько выдающихся мастеров пробовали и пробуют свои силы в решении этой задачи. И. сколько из них, начиная работу, обращаются к фильму, положившему начало поискам образа вождя революции в советском кино, — к «Трем песням о Ленине» Дзиги Вертова.

Раскрывая замысел своей вдохновенной поэмы, Дзига Вертов говорил, что фильм уходил корнями в глубины народного творчества. «Ленин — гигант и любимый Ильич, близкий друг и великий вождь — вот как рисовался и рисуется образ Ленина раскрепощенному человеку... В 1933 году, думая о Ленине, я решил прильнуть к истокам народного творчества. И, как показало будущее (вспомните выступление Горького на съезде писателей), я не ошибся».

Не так давно среди бумаг Дзиги Вертова обнаружены записанные в 20-е годы в Средней Азии народные песни о Владимире Ильиче.

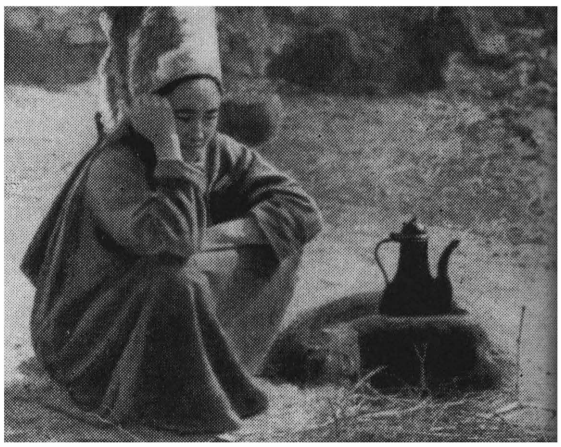
Эти песни, которые Дзига Вертов бережно и любовно хранил, не вошли в его знаменитый фильм, но они помогают многое почувствовать и понять в образной системе кинопоэмы об Ильиче.

● АПРЕЛЬ И ЯНВАРЬ

В апреле родился Ленин,
В январе умер Ленин,
И эти два месяца красным и черным
Отмечены в нашей памяти.
Апрель — месяц весны, радостный и теплый,—
Дал нам освободителя.
Январь — месяц зимы, мрачный и холодный,—
Унес его от нас.
И теперь в апреле мы будем надевать
Красные одежды в знак радости,
Что в этом месяце родился Ленин.
В январе — черные одежды,
В знак того, что он умер.
В апреле будем мы петь песни радостные,
В январе — грустные.
В апреле с нами радостно будет петь солнце,
А в январе с нами заплачет холодный ветер.
В апреле цветут миндаль и урюк,
В воздухе разносятся благоухания,
И радостно вспоминаем мы о Ленине,
Которого нам подарил апрель.
Не видно звезд в январскую глухую ночь,
Кругом темно. Ослепленная земля плачет...
И мы плачем вместе с нею
Об умершем в январе Ленине.

Записано в Камбале
в мае 1925 года

● ДЕХКАНИН И ЛЕНИН



Если Ленин видел, что на дехканина напал грабитель,
То Ленин брался за меч
И защищал дехканина, не жалея собственной жизни.
Если Ленин видел, что у дехканина заболело дитя,
То он сам брался за лекарство
И спасал отцу ребенка.
Если Ленин видел, что у дехканина тяжелая работа,
С которой трудно справиться одному,
То он брался за кетмень и помогал дехканину в работе.
Таких, как он, никогда не было нигде.
Таких великих и простых,
Занимающих самое высокое положение
И не гнушающихся сесть за один стол с бедняком.
Поэтому дехкане полюбили Ленина
И реки слез пролили после его смерти.

Записано в кишлаке Кара-Хурпа
в июне 1925 года

● СМЕРТЬ ЛЕНИНА

На лице Ленина были видны
Благородство, смелость и честность,
И даже смерть не смыла с лица его
Эту печать, наложенную на него при рождении.
Когда настало 21 января 1924 года,
В роковой час дрожали сердца всех людей:
Одних от великой радости,
Других — от великого горя.
И в одном кишлаке, одной кибитке
Разно думали об этом часе:
Хозяин-бай хотел плясать от радости,
А его работник мешал пот со слезами.
В городе рабочие плакали, как дети,
А торговцы, сидя в своих лавках,
Тайком улыбались от радости.
Дехканин в поле жег холодную землю слезами,
А его хозяин устраивал на радости плов.
И в землю опустили прах Ленина:
Горек был этот час...
И в один миг полились слезы по всей России и по Туркестану.
И по всей стране, где есть бедняк,
Русские звали Ленина просто «Ильич»,
Так близок был он народу.
Мы не видели его ни разу,
Мы не слышали его голоса,
И все-таки всем нам он близок, наш отец,
Даже еще больше — ибо ни один отец
Для своих детей не сделает столько,
Сколько сделал Ленин для нас.

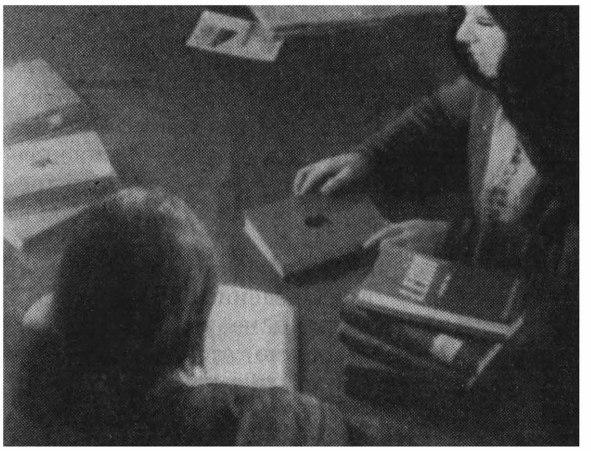
Записано в Канибадаме, Ферганской области
в марте 1925 года
Автор песни — комсомолец Атабаев

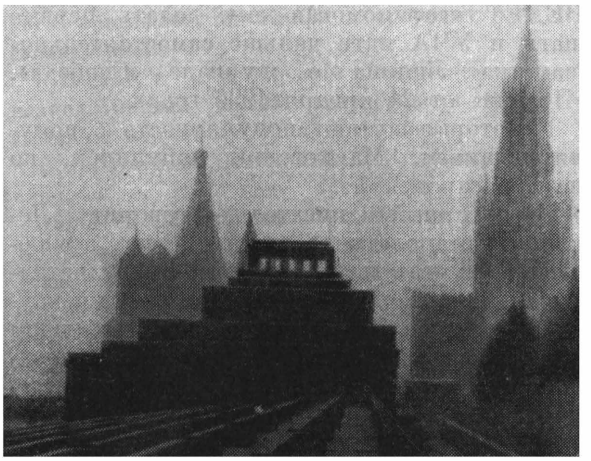
«Три песни о Ленине»

● КИРГИЗСКАЯ ПЕСНЯ

Новым горем тихим
Будешь охвачен ты,
Когда увидишь того, кто был
Отцом страны
И кого уязвило жало смерти.
Мы из своих степей
Возносим скорбный стон
О том, что умер Ленин,
Единственный, что такого уже не будет.
Мы любили Ленина, как любим
свои степи. Но он в темном,
Страшном, неизвестном...
Где нам искать его?
И мы плачем, и степь с нами
плачет, и плачут с нами
Луна и звезды...
Они помнят Ленина, мы помним Ленина...

Записано в Киргиз-Кишлаке,
Ферганской области
в феврале 1926 года





● ЛЕНИН — СОЛНЦЕ

Никому, кроме Ленина, не было дано в жизни
Быть чутким и сильным, как лев,
Быть умным и осторожным, как верблюд,
Быть расчетливым, как тигр,
И обладать честным и благородным сердцем.
Он пришел в блеске славы, объятый пламенем гнева,
И громом был голос его,
Его глаза были кинжалами,
И дела его были могучие.
Как слон, идущий в лесу,
Он дробил все препятствия,
Встречающиеся на его пути,
Потом он все разрушенное строил снова,
И освободил нас от басмачей,
И дал нам хлеб, и сказал:
Живите свободно в своих кишлаках.
Он был так же прост, как и велик,
И всякий обиженный нес к нему свою арзу *,
И собственноручно принимал арзу Ленин
И утешал обиженного подписью,
Сделанной на арзе: «поступить по справедливости».
К нему находили доступ и обиженные мужем
женщины,
И голодный тащишка **, и сирота,
И все уходили от него утешенные,
Обогретые теплом его слов.
Никому, кроме Ленина,
Не было дано собрать после смерти
Такое море слез и горя.
Мы плакали о Ленине, нашем отце,
Мы плакали о Ленине ярком, светлом и теплом,
как солнце.

Записано в Намангане в апреле 1925 года
со слов Турсунбая Турсунбаева

Среди бумаг Дзиги Вертова был также обнаружен набросок — быть может, выступления, а быть может, статьи, посвященной фильму «Три песни о Ленине».

Ограничиваю себя темой: один из способов борьбы с формализмом и натурализмом на участке кинопоэзии, на участке поэтического документального фильма.

Здесь эта борьба повелась нами по-настоящему только с конца 1932 года, когда в связи с подготовкой фильма о Ленине мы решили обратиться к документам народного творчества. Работа по изучению, собиранию и записи на пленку народных песен продолжалась параллельно со съемкой фильма весь 1933 год. Немногие кинодокументы, сохранившиеся о Ленине, были органически соединены с документами народного творчества. Это было тем основным звеном, уцепившись за которое, мы в значительной степени преодолели трудности и избегли формалистических ошибок.

---

* Арза — просьба.
** Тащишка — переносчик грузов.

Оплодотворение кинопоэзии документами народного творчества — вот что позволило нам к 10-летию со дня смерти Ленина выступить с работой на столь ответственную тему. Весь фильм о Ленине проходит перед зрителем-слушателем в свете образов народного творчества. В свете образов тюркских, узбекских, туркменских народных песен.

Ленин-гигант и любимый Ильич, близкий друг и великий вождь, и «Ленин влил в каждого из нас по капле своей крови» — вот как рисуется образ Ленина раскрепощенному туркмену и узбеку, вот как он рисуется вдвойне и втройне раскрепощенной женщине Советского Востока.

Об успехе этого опыта с этой трибуны в начале этого совещания несколько робко говорил профессор Федоров-Давыдов. Но центральный орган нашей партии «Правда» прямо говорит: «Попытка удалась, несмотря на великую трудность замысла... Картина поистине замечательная, картина большой силы, заражающая зрителя-слушателя глубоким волнующим чувством».

Сейчас мы уже знаем, что миллионы зрителей голосовали единогласно за правильность этого опыта. Несколько неудобно и не совсем скромно, когда на отзывы и успех ссылается сам автор. Но мне это необходимо, чтоб подчеркнуть следующий вывод: «единство формы и содержания, которое мы наблюдаем в народном творчестве, так сильно повлияло на автора-режиссера «Трех песен о Ленине», что ему удалось (в известной степени) добиться этого единства формы и содержания в фильме, который уходит корнями в образы, созданные творчеством раскрепощенных народных масс. Вне единства формы и содержания был бы необъясним столь широкий и глубокий, повсеместный успех фильма».

А единство формы и содержания — это как раз есть то, что трудно давалось не только нам, работникам поэтического документального кино. В равной мере это было неразрешенной задачей и для работников других видов кинематографии, для работников других искусств.

Связь с народным творчеством поможет нам в нашей борьбе за единство формы и содержания. В этом диалектическом единстве решающая роль остается за содержанием. При отрыве формы от содержания мы не добьемся простоты и ясности в искусстве.

Эта связь с народным творчеством поможет нам в то же время понять, что дело не в сюсюканье. Этого от нас никто не требует. Дело не в отказе от кинематографического языка. Не в превращении поэтов в кинопоэтов, в «кудреватых Мудреек» и в «мудреватых Кудреек», которых осмеивал Маяковский.

Единство формы и содержания — особенность лучших произведений Маяковского.

Говорят, Маяковский не понятен, не популярен. На это можно ответить словами Ленина: «Популярный писатель не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя,— напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и ПОМОГАЕТ ему делать эту серьезную и трудную работу, ВЕДЕТ его, помогая ему делать первые шаги и УЧА идти дальше самостоятельно» (заметка Ленина о журнале «Свобода», «Правда» от 21 января 1936 года).

Некоторые путают популярность с популярничаньем. Маяковский популярен, но не вульгарен.

«Вульгарный писатель,— говорит Ленин,— предполагает читателя не думающего и думать не способного, он не наталкивает его на первые начала серьезной науки, а в уродливо-упрощенном, посоленном шуточками и прибауточками виде преподносит ему «готовыми» ВСЕ выводы известного учения, так что читателю даже и жевать не приходится, а только проглотить эту кашицу» (т а м ж е).

Простота и ясность, но не в виде разжиженной кашицы, а как результат очень высокого качества.

Мне кажется, что выводы, к которым мы пришли в результате нашего первого опыта, нашей первой дружбы с народным творчеством, представляют интерес не только для работников поэтического кино, но и для всех работников советской кинематографии. Простота и ясность как результат очень высокого мастерства — это общая задача всех работников советского искусства.

Мы сделаем все возможное, чтобы эту задачу разрешить.

Дзига ВЕРТОВ

2 марта 1936 года

В. И. Ленин в зрительных залах

Из блокнота историка

Сердечная дружба долгие годы связывала В. И. Ленина и А. М. Горького. В 1908 и 1910 годах по приглашению М. Горького В. И. Ленин побывал у него на Капри.

В Полном собрании сочинений В. И. Ленина мы можем найти краткие сведения об этом. «Между 10 и 17 (23 и 30) апреля (1908),— читаем мы в одном из томов,— Ленин по просьбе А. М. Горького приезжает на Капри и проводит там несколько дней.

...Вместе с А. М. Горьким Ленин осматривает неаполитанский музей, окрестности Неаполя, Помпею, поднимается на Везувий».

В другом томе Сочинений В. И. Ленина, относящемся к 1910 году, отмечено следующее: «Июнь 15 (28). Ленин выезжает из Парижа на Капри к М. Горькому». И далее в этом же томе указывается: «Июнь 18—30 (июль 1—13). Ленин живет на Капри у М. Горького. Июль 1 (14). Ленин уезжает с Капри».

До последнего времени казалось, что наши сведения о каприйском периоде В. И. Ленина исчерпывающи и в дополнениях не нуждаются. Но это не совсем так.

Если внимательно просмотреть мемуарную литературу, посвященную жизни Горького на Капри, то обнаружится, что на Капри имелся кинематограф.

«У меня было много приятелей среди каприйских мальчуганов, они часто гурьбой окружали меня и просили взять с собой в кинематограф,— пишет Н. Буренин, посетивший А. М. Горького на Капри.— Я водил их десятками, и они сторицею возмещали мне это удовольствие...»

Оказывается, А. М. Горький, до предела загруженный работой, тоже посещал этот кинематограф. Мы можем узнать об этом из воспоминаний М. Ф. Андреевой. «С большим трудом,— пишет Мария Федоровна,— удавалось вытащить его (А. М. Горького.— *А. Г.*) на прогулку в солнечные, хотя бы и свежие дни или пойти вечером в миниатюрный кинематограф, где его ждала с нетерпением каприйская детвора, которую он снабжал входными билетами. Надо было слышать их восторженные вопли при приближении его высокой тонкой фигуры, закутанной в широкий плащ, с большой черной шляпой на голове.

— Buona sera! Buona sera, signore! Evviva Massimo Gorky!*

Прыгали ребята вокруг него, он весело улыбался им, того погладит по голове, этого потреплет по плечу, и, хотя он ни слова не говорил, кроме «Buona sera! Buona sera!», ребята великолепно понимали его, понимали, что он их любит, что ему приятно их видеть, что он не forestier (иностранец), перед которым надо придумывать какие-нибудь штучки, а свой, родной, вообще хороший человек».

Одним из наиболее близких лиц к А. М. Горькому был Ю. А. Желябужский. В одном из неопубликованных воспоминаний он писал, что единственным культурным развлечением на Капри был кинематограф, который работал два раза в неделю. Программа киносеанса была сборной и состояла из нескольких частей: драмы, видовой части, культурфильма, напоминавшего научно-популярную короткометражку, и комедии. Ю. Желябужский отмечает, что «А. М. Горький не пропускал ни одной программы». В другом месте он пишет, что «в кинематограф ходили по пятницам».

А В. И. Ленин, когда жил на Капри, участвовал в этих посещениях кинематографа?

Изучая архивные документы, мы смогли найти ответ на этот вопрос.

Ю. А. Желябужский утверждает в своих воспоминаниях, что В. И. Ленин неоднократно ходил с ними на кинофильмы. И каждый раз их сопровождала группа каприйских мальчишек, которым Желябужский по просьбе А. М. Горько-

---

* Добрый вечер! Добрый вечер, синьор! Да здравствует Максим Горький! (*Итал.*)

го закупал в кинематографе билеты на первые два ряда. По-видимому, так же как и в неукоснительный распорядок в работе А. М. Горького, это тоже вошло в систему, потому что, как только выходили из дома, где проживал Горький, ватага мальчишек сразу же их окружала. Дети приветствовали их криками, сопровождали всю дорогу, рассказывая, какой фильм интересный, а какой скучный. Некоторые из мальчишек шли смотреть кинопрограмму уже второй раз.

Ю. А. Желябужский смотрел вместе с А. М. Горьким и В. И. Лениным фильм, в котором главную роль играл известный французский актер немого кино Прэнс*.

В архиве сохранилось описание содержания этого фильма. Прэнс исполнял в нем роль добродетельного вора, у которого были жена и больные дети. По состоянию здоровья их надо было отправить на курорт к морю. Однажды вор украл большую сумму денег и послал жене телеграмму, в которой сообщал, что с деньгами все в порядке, дети поедут на море. Но когда он вышел с телеграфа на улицу, то встретил еще более нуждающегося, чем он сам, и отдал ему все украденные им деньги. И ему пришлось дать жене еще одну телеграмму, в которой говорилось, что произошли некоторые перемены, но волноваться не стоит, все будет хорошо.

Ю. А. Желябужский отмечает, что, просмотрев этот фильм, Владимир Ильич сказал, что эта комедия — превосходный памфлет на буржуазную благотворительность.

При просмотре другого фильма, название и содержание которого в воспоминаниях Ю. Желябужского, к сожалению, не указаны, произошел комический эпизод. Один из мальчишек, сидевших впереди Ленина, Горького и Желябужского, не снял головного убора. Тогда, как пишет Ю. Желябужский, Владимир Ильич незаметно снял с него шапку и очень смеялся, когда мальчик поверил, что шапку утащила собака.

Не лишены интереса и воспоминания Желябужского о том, что в период пребывания В. И. Ленина на Капри он сфотографировал Ильича и что эта фотография хранится в Музее Ленина. О том, что Желябужский действительно занимался на Капри фотографией, мы находим подтверждение в переписке М. Ф. Андреевой с М. М. Коцюбинским. Так, в письме от 19 декабря 1910 года Коцюбинский сообщал ей, что он просил Желябужского прислать ему каприйские снимки, сделанные Юрием Андреевичем в день отъезда Коцюбинского. В ответном письме М. Ф. Андреева писала, что она пошлет сыну «нагоняй» за то, что он не выслал фотоснимков.

В Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС действительно хранится несколько фотографий В. И. Ленина, сделанных в период его пребывания на Капри. Однако их авторство не указано. Не исключено, что один из этих фотоснимков принадлежит Ю. А. Желябужскому.

Итак, найдено еще одно подтверждение посещения В. И. Лениным кинематографа в 1908 и 1910 годах.

В связи с этим целесообразно упомянуть об одной досадной ошибке, которая вкралась в воспоминания о В. И. Ленине. В предисловии к сборнику «Письма к родным», изданному в 1930 году, М. И. Ульянова писала о Владимире Ильиче: «Он никогда, кажется, не ходил в кинематограф, особенно когда жил за границей».

Мы убеждены, что нет особой нужды доказывать ошибочность такого заключения, сделанного, правда, М. И. Ульяновой не в категорической форме. Сошлемся лишь на Н. К. Крупскую, которая неоднократно отмечала, что в период второй эмиграции она вместе с Ильичем очень часто бывала в кинематографе. Об этом же писал В. Д. Бонч-Бруевич. Этот же вывод напрашивается и после изучения архивных материалов Ю. А. Желябужского.

●

Сейчас в научный оборот введено немало новых документов и фактов, которые значительно расширили и углубили наше представление о роли В. И. Ленина в истории советского кино.

Конечно, на этом поиск не закончился, наоборот, он только начинается. Есть еще много неясных вопросов; многие события и факты нуждаются в более глубокой научной проверке, ждут своего исследователя, ждут ответа.

Некоторые из ленинских документов обнаружены в самое последнее время. Они еще неизвестны широкому кругу исследователей и читателей, и поэтому о них стоит рассказать более подробно.

12 апреля 1919 года в Кремле состоялось очередное заседание Совета народных комиссаров. Как обычно оно проходило под председательством В. И. Ленина.

Во время заседания Совнаркома П. А. Красиков, который тогда работал председателем кассационного трибунала, был членом коллегии Нар-

---

* Настоящая фамилия — Шарль Сеньер. В театре выступал под псевдонимом Прэнс. В кино больше известен как Ригаден. Прэнс-Ригаден являлся одним из ведущих комиков фирмы Патэ. В последние семь-восемь лет перед первой мировой войной режиссер Ж. Монка вместе с Ригаденом выпускал по фильму через каждую неделю.

комюста и отвечал за проведение в жизнь всех декретов и мероприятий по отделению церкви от государства, передал В. И. Ленину записку:

«Владимир Ильич

Сергия Радонежского в Троицкой лавре благополучно вскрыли. Ничего, кроме трухи и старых костей, не оказалось. Монахи присутствовали, доктора, кинематографисты, понятые от волостей и представители жителей и толпы, собравшейся у Лавры. Протокол и киноленты скоро будут готовы к опубликованию.

П. Красиков»*.

Записка заинтересовала Владимира Ильича. И он тут же, как это было тогда принято, не мешая ходу заседания, написал свой ответ: «Надо проследить и проверить,— чтобы поскорее показали эти кино во всей Москве»**.

Советские киноведы хорошо знают об одном из настойчивых требований В. И. Ленина в первые годы Советской власти — широко использовать кинематограф для антирелигиозной пропаганды.

В стране, где народ веками одурманивался религией, борьба за новое мировоззрение, за новый быт и культуру должна была в первую очередь начинаться с разрушения веры в бога. И кинематограф мог сыграть здесь весьма важную роль. В. Д. Бонч-Бруевич, работавший тогда управляющим делами Совета народных комиссаров, вспоминал, что В. И. Ленина очень заботила эта проблема. «Снимают ли киноленты, когда вскрывают мощи различных святых?»— неоднократно спрашивал В. И. Ленин. «Показать то, чем были набиты попами эти чучела, показать, что покоилось, какие именно «святости» в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ и за что так умело стригли шерсть с простолюдина служители алтаря,— этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч лиц»,— не раз говорил Владимир Ильич***.

Это требование В. И. Ленина успешно выполнялось. Вскрытие мощей Сергия Радонежского было проведено 11 апреля 1919 года, то есть за день до того, как этот вопрос косвенным путем был затронут на заседании Совнаркома. Мощи хранились в Троице-Сергиевской лавре (Московская область) в городе Сергиев-Посад. Туда и выехали кинематографисты. Руководство съемкой осуществлял Д. Вертов. Съемку производили операторы фотокиноотдела Э. Тиссэ, П. Заболзаев. Им помогал Л. Кулешов. Они сняли момент вскрытия мощей и запечатлели на пленке кучу тряпья и костей, обнаруженных в раке «святого» Радонежского. Вскоре был смонтирован фильм, который широко показывался в Москве и других городах страны.

В отчете VIII отдела Наркомюста за 1919—1920 годы отмечалось, что за это время отделом было прочитано 411 лекций на антирелигиозные темы, которые прослушало около 233 тысяч человек*.

Большинство лекций сопровождалось демонстрацией фильмов о вскрытии мощей Сергия Радонежского и Тихона Задонского.

В Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов СССР сохранились эти киноленты.

В. Д. Бонч-Бруевич отмечает, что В. И. Ленин настолько интересовался этой работой, что сам просматривал снимки вскрытия мощей святых**. «Я лично,— писал В. Д. Бонч-Бруевич,— показывал ему фотографии из киноленты, заснятой во время вскрытия мощей в Троице-Сергиевской лавре».

Так, небольшой по размеру ленинский документ— несколько строк на записке П. Красикова — проливает свет на то, как использовалось кино в проведении государственной политики просвещения масс и борьбы с религиозными пережитками.

В советской литературе довольно подробно была освещена роль В. И. Ленина в работе агитпоездов и пароходов ВЦИКа. Ведавший ими старый коммунист Я. И. Буров был принят В. И. Лениным в Кремле 25 января 1920 года. После его подробного доклада В. И. Ленин изложил свое мнение об улучшении работы агитпоездов и пароходов. В связи с тем что кинопропаганда была в агитпоездах и пароходах одной из основных форм идеологической работы, то совершенно не случайно, что из девяти вопросов частного характера, на которые В. И. Ленин обращал внимание этого отдела ВЦИК, четыре непосредственно затрагивали работу кино.

В настоящее время все замечания В. И. Ленина, высказанные им в беседе с Я. И. Буровым, включены в Полное собрание сочинений В. И. Ленина***. Таким образом, стал известен еще один документ В. И. Ленина, имеющий большое значение для изучения истории кинематографии в годы гражданской войны.

Так шаг за шагом восстанавливается картина участия В. И. Ленина в становлении советского киноискусства.

А. ГАК

---

* ЦПА ИМЛ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 9239.
** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 535.
*** В. Д. Бонч-Бруевич. Ленин и кино. По личным воспоминаниям, М., «Кинофронт», 1927, № 13 — 14, стр. 2—5.

* «Революция и церковь», М., 1920, № 9—12, стр. 98.
** С 1918 по 1920 год было организовано 62 вскрытия таких мощей.
*** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 40, стр. 72—73.

По многим адресам

В № 2 нашего журнала режиссер Юлий Райзман познакомил читателей с письмом группы школьников с целины. На это письмо откликнулись Марк Донской, Лидия Сухаревская и Борис Чирков. Подборку завершала анкета сельского клуба «Эллада», обращенная к деятелям киноискусства. Сегодня мы продолжаем публиковать переписку молодых любителей кино с кинематографистами.

Серьезно и весело

Уважаемый клуб «Эллада»!

С удовольствием отвечаю на ваши вопросы, которые переслала мне редакция журнала.

— *За что вы любите свою профессию*?

— Во-первых, очень приятно, что вы не предполагаете возможности быть актером и не любить свою профессию. (Я надеюсь, вы не ждете такого ответа на вопрос: «А почему вы думаете, что я люблю ее»?) Профессия актера вам кажется прекрасной и необходимо требующей любви от тех, кто ей себя посвятил. Вы правильно к ней относитесь, по-моему. Речь идет об искусстве. Тут ничего не родится из неприязни, из насилия — только из любви, часто мучительной, часто неразделенной, но любви. А за что любить? Да за возможность творить (или, скромнее, пробовать), за возможность перевоплощаться во многих, ища в них себя и в себе многих, чтобы найти что-то общее в людях и рассказать людям об этом (а проще — за возможность играть), чтобы в результате сделать искусство своей профессией (а это очень трудно, и лишь немногие могут быть названы мастерами, то есть истинными профессионалами).

Но, может быть, дело проще и вы просто интересуетесь, почему я люблю именно кино? Да потому, что я в основном работаю в театре, а в кино лишь периодически. А новое, непривычное всегда привлекает, к тому же киноэкспедиции, экзотика непрерывных переездов после оседлой жизни театра — как можно это не любить?

Это шутка, конечно. Актерский труд и в кино и в театре, отличаясь по технологии, по сути своей един, и все зависит от конкретных обстоятельств — что играть, с кем играть и как играть.

— *Назовите свою наиболее удачную роль.*

— Есть соблазн назвать самой удачной самую последнюю роль. Это доказывало бы, что находишься на подъеме. Я действительно люблю Давида Маргулиеса из фильма «Время, вперед!». Но с удовольствием вспоминаю и первую роль в кино — «Человек ниоткуда». Я снимаюсь в фильмах разных жанров, и их трудно сравнивать. Наибольший зрительский успех принесла мне роль Никиты Батурина в «Крепостной актрисе», но я не думаю, что это самая большая моя удача.

— *Назовите лучший кинофильм.*

— «Восемь с половиной» Федерико Феллини — кинофильм, в котором, на мой взгляд, наиболее интересно поставлены проблемы современности. А также «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева и «Девять дней одного года» Михаила Ромма.

— *С каким режиссером вы больше всего любите работать? Почему?*

— Если в театре я участвовал более чем в пятнадцати спектаклях, поставленных Г. Товстоноговым, и мог бы рассказать о нем подробно и всесторонне, то в кино я сталкивался с тем или иным режиссером только один раз.

Самой длинной по времени, самой трудной и, пожалуй, самой результативной была работа с режиссером М. Швейцером над фильмом «Время, вперед!».

Я хотел бы снова встретиться с М. Швейцером в работе, не потому, что с ним легко, а потому, что с ним интересно. Яркая эмоциональность, тонкая интуиция, необычайная работоспособность, требовательность и бескомпромиссность — вот что привлекает в этом художнике.

— *Как, по-вашему, надо смотреть кино? Что такое «понимать искусство кино»?*

— Трудный вопрос. Во-первых, кино, как и всякое искусство, надо учиться смотреть своими глазами, отбрасывая предвзятые, навязанные или привычные мнения. Во-вторых, надо стремиться видеть многое и разное, чтобы иметь право судить. В-третьих, чтобы сказать «я понимаю в этом», надо не

только многое видеть, но и много думать, учиться мыслить по поводу воспринятого, учиться выражать свои мысли. Чтобы понимать кино, нужно учиться понимать и другие искусства, только тогда можно будет полностью оценить все, что дает неповторимый синтез, именуемый фильмом.

— *Ваше любимое занятие кроме киноискусства?*

— Театр.

— *Любимый писатель?*

— Гоголь и Чехов.

— *Любимый художник?*

— Ван-Гог.

— *Любимый композитор?*

— Затрудняюсь ответить. Из ныне живущих — Шостакович.

— *За каким занятием застало вас наше письмо?*

— Вернулся со спектакля «Три сестры», прочел письмо и решил ответить завтра же. Но, как всегда, закрутился в делах и сел за ответ только через три дня

— *Творческие планы, мечты?*

— Не хочется говорить о них публично.

— *Над чем работаете сейчас?*

Начал сниматься в фильме «Хроника республики Шкид» в роли директора школы Виктора Николаевича Сорокина. На телевидении заканчиваю чтение пушкинского «Евгения Онегина». Готовлю восьмую главу.

— *Что вы нам желаете?*

— Желаю, чтобы было у вас в клубе интересно, свободно, серьезно и весело. Последние два понятия, по-моему, друг друга не исключают.

Сергей ЮРСКИЙ

Своя «песчинка»

Вопросы молодых любителей кино нас заинтересовали. Попробуем на них ответить.

Романтика — это трудности жизни, в которых человек (чаще всего — молодой) находит привлекательную сторону: он радуется своему умению преодолевать эти трудности.

В чем смысл жизни, мы не знаем. Может быть, в том, чтобы положить свой кирпичик — или хотя бы песчинку — в общее здание человеческого прогресса.

Свою профессию мы любим за то, что экран дает нам возможность делиться мыслями и наблюдениями с очень большим количеством людей. Было бы только чем делиться.

В самом деле, что такое героизм? Гражданин Н. способен совершать чудеса храбрости, упорства и находчивости, защищая свою жизнь или даже свое имущество. Но героем мы бы его не назвали. Героизм — это готовность человека жертвовать своей жизнью или идти на невероятные лишения ради других людей, ради высокой цели. А подвиг — это проявление героизма.

Пока в мире существует несправедливость, революция будет продолжаться. Революционер в наши дни — как и в прежние дни — это человек, который, не боясь того, что жить ему станет трудней, борется за то, чтобы другим жилось легче.

Что такое счастье, мы не беремся определить, но оно существует. Это, как говорил старик из одного нашего сценария, «короткое состояние души, даже моментальное». И, наверное, каждый из нас хоть однажды в жизни испытал его.

С матерями нам обоим повезло. Но коротко об этом не расскажешь, а для долгого рассказа нет места.

Из фильмов последних лет мы любим больше всего «Восемь с половиной» Феллини — за доброту, душевную тонкость и еще за то, что он открыл перед кинематографистами всех стран новые профессиональные пути и возможности.

Пожалуй, ярче всего наша современность отражена в фильме Марлена Хуциева «Мне двадцать лет».

Мы никогда не работали дважды с одним и тем же режиссером. С удовольствием поработали бы еще раз с Н. Кошеверовой, которая поставила фильм по нашему последнему сценарию. Это удивительно добрый, справедливый и приятный в общении человек.

Как надо смотреть кино — не знаем. Сами мы смотрим очень просто: волнуемся за судьбу героев, радуемся и огорчаемся вместе с ними. О профессиональной специфике начи-

наем думать только после надписи «конец фильма».

Понимание искусства — в том числе киноискусства — зависит и от природных способностей и от степени эстетической подготовки. Если фильм нам не понравился, это не всегда значит, что он плох. Может быть, мы в нем не очень разобрались. Умение не путать профессиональные недостатки со сложностью или непривычностью авторской манеры — вот одно из главных условий для понимания искусства.

Больше всего мы любим читать книги, ходить в гости или принимать гостей у себя.

Любимых писателей у нас так много, что всех не перечислишь: Пушкин, Чехов, Диккенс, Достоевский, Хемингуэй, Багрицкий, Сэлинджер. В музыке мы оба плохо разбираемся, в живописи — тоже. Одному из нас очень нравится Ренуар.

Театр мы не любим. Виноват в этом, наверное, не театр, а мы сами.

Наши планы — писать сценарии, наши мечты — чтобы эти сценарии были хорошими. Сейчас мы работаем над сценарием советско-норвежского фильма о Фритьофе Нансене.

Ю. ДУНСКИЙ, В. ФРИД

Как начинается искусство...

Дорогие друзья!

Ваши письма застали меня перед выходом на сцену. Шла играть и думала — что сказать, как ответить на вопросы?

А все получилось само собой — выходишь на сцену, слышишь дыхание зрителей, видишь их лица, ожидающие чего-то большого от тебя,— и забываешь все мелкие житейские невзгоды, чувствуешь, что хочется (и иначе невозможно!) отдать этим родным лицам все, что у тебя есть,— сердце, разум; хочешь, чтобы у людей были лучше жизнь, самочувствие, настроение... Когда это хоть частично удается — для меня это самое большое счастье! Вот, пожалуй, главное, за что я люблю свою профессию, и вне жизни на сцене своей судьбы не представляю.

Недавно, впервые за десять лет работы в кино, сыграла роль, которая наиболее близка мне, несмотря на то, что эта работа будет, видимо, неожиданной для зрителей (я играю немолодую женщину из рабочей среды, роль драматичную и сложную в фильме по сценарию В. Пановой «Рабочий поселок» режиссера В. Венгерова). С В. Венгеровым я работаю уже на втором фильме (первым было «Балтийское небо») и чувствую, что каждая встреча с ним движет меня вперед в мастерстве, в моем искусстве. Ведь до «Балтийского неба» в кино мне приходилось играть одноплановые роли — преимущественно в легких, веселых кинокомедиях, не всегда удачных. А пригласив меня на такую ответственную роль в «Рабочий поселок», В. Венгеров никого больше не вызвал на пробы. Вот когда испытываешь настоящую благодарность — знаешь, что в тебя верят, и чувствуешь, что многое можешь.

Вот в чем мне видится очень важная миссия искусства — укрепить веру в себя, в других, в человеческое начало.

Может быть, я ошибаюсь, но для меня искусство начинается с того момента, когда я чувствую, что после увиденного спектакля, фильма я хочу быть лучше, добрее, хочу всех обнять и раздарить все самым далеким людям. Так было после «Баллады о солдате», после «Гамлета».

Восприятие искусства, его понимание индивидуально, проявляется у каждого по-своему. Я счастлива, когда вижу талантливого актера, режиссера, вообще талантливую личность в любой профессии. Талант человека приносит мне радость, желание еще больше работать самой.

Дальше, если придерживаться вопросов анкеты, могу сказать:

мой любимый писатель — Хемингуэй, композитор — Мусоргский, художник — скульптор Роден;

лучший фильм о современности — «Девять дней одного года»; работаю в театре «Современник» и, естественно, очень люблю его.

Извините за сумбур моего письма, во всяком случае, все это искренне.

Уважающая вас

Людмила ГУРЧЕНКО

Увлечение требует серьезности

Видимо, самое интересное в нашей профессии — это процесс превращения жизненных наблюдений, воспоминаний, размышлений в реальные, живые образы, в характеры на экране. Для меня всегда поразителен процесс движения мысли от первой строчки сценария до встречи с актером на съемочной площадке и, наконец, до момента, когда ты сидишь в зале, с замиранием сердца прислушиваясь к реакции зрителей, тех, для кого снимался фильм.

И если ты чувствуешь, что тебя понимают, что волнения людей на экране созвучны раздумьям сидящих в зале, если нам, режиссеру и зрителю, удается поговорить по душам, то испытываешь чувство настоящего удовлетворения, и это и есть ответ на первый вопрос — за что я люблю свою профессию.

Был период в нашем кинематографе, когда не проблемы решались в фильмах, а лишь отражались те или иные темы, когда изучение сложного душевного мира человека заменялось безудержным потоком словословия. Такие фильмы нанесли серьезный вред делу воспитания молодых людей, их жизненной подготовке.

Подобные картины, ставившие все точки над «и», портили вкусы, отучали самостоятельно размышлять о происходящем на экране, в сущности, игнорировали индивидуальности зрителей. Мне же, напротив, одной из важнейших задач киноискусства представляется воспитание индивидуального вкуса, индивидуального ви́дения человека, занимающего место перед экраном.

Поэтому, отвечая на вопрос, как надо смотреть кино, хочу сказать: прежде всего избирательно, ориентируясь или пытаясь сориентироваться в огромном потоке фильмов, предлагаемых сегодня вашему вниманию.

При этом многое зависит от того, что вы читаете. Чтение серьезной, хорошей литературы в конечном счете приводит и к серьезному искусству. Пожалуй, я бы так и закончил — пожеланием серьезности в своем увлечении искусством, в подходе к фильму и к его оценке.

Петр ТОДОРОВСКИЙ

Зоркость зрения

Дорогие товарищи!

Меня и обрадовали и несколько насторожили ваши вопросы.

Обрадовали потому, что я ощутил всю меру серьезности в вашем отношении к проблемам бытия и назначения человека. А насторожили они вот почему — мне показалось, что вы придаете чрезмерно большое значение чужому опыту.

Да, разумеется, чужой опыт — индивидуальный и коллективный — необходим каждому человеку. В нем содержится профилактическое качество, которое может остеречь человека от необязательных ошибок и иных заблуждений. Но чужой опыт никак не может исключить насущной необходимости индивидуального, лично приобретенного опыта, опыта, собранного по крупице, по кирпичику.

Быть может, поэтому мне бы хотелось, не отвечая конкретно на поставленные вами вопросы, поговорить немножко в связи с ними.

Вам предоставляется счастливая возможность поверять искусство жизнью, тем личным опытом, который у вас постепенно и весьма интенсивно будет накапливаться.

Я убежден, что пройдет не так уж много времени, и вы поймете, что самым страшным врагом и человека и искусства, которое он творит, является отнюдь не неправда, а полуправда.

Это и понятно. Неправда, как андерсеновский голый король, сразу всем видна. Поэтому ее легко опровергнуть, высмеять, осудить.

Другое дело — полуправда. На ней вполне пристойные одежды, и нужен очень проницательный глаз, чтобы разглядеть за этими одеждами омерзительную сущность.

Я говорю о пользе зоркости зрения.

Зоркость зрения — это еще и способность отказаться от привычного нормативного мышления и возможность воспринимать жизнен-

ные факты и факты искусства во всей их сложности и противоречивости.

Вот вам один пример.

Вы спрашиваете, что такое романтика. Естественно, вы вкладываете в это понятие абсолютно положительный смысл.

И для меня, как и для вас, романтика — понятие со знаком плюс. Но давайте подумаем, всегда ли этот плюс был неотделим от романтики?

Я вспоминаю трудное время в жизни нашей Родины, связанное с господством культа личности. Как известно (вам, впрочем, это может быть известно со слов родителей или старших товарищей), это было время, малоблагоприятное для развития искусства и литературы.

И если они — искусство и литература — не захирели, то это могло случиться потому, что великими усилиями истинных и мужественных художников проникало на страницы книг и на полотно экрана эхо тех подлинных забот, которыми жил в то время народ.

Иные, так называемые романтические произведения делали дурное дело, уводя людей от жгучих проблем современности в сферу красивых измышлений и сомнительных добродетелей.

Такое понимание романтики оборачивалось в ряде случаев кризисом гражданственности, а попросту говоря, моральным дезертирством.

А какой урон, какие невосполнимые потери нанесло нашему искусству нормативное мышление с его классификацией хорошего и плохого!

Вы обратили внимание на то, как порой выступают по радио или по телевидению уважаемые всеми нами знатные рабочие, инженеры, деятели искусства, ученые? Заученные фразы, стертые, штампованные выражения, создающие у зрителей и слушателей ложное ощущение, что все эти люди во всем похожи друг на друга.

Дело тут в том, что нормативность мышления до сих пор имеет еще над нами всеми большую власть, гораздо большую, чем мы думаем. И только отчетливо осознав, что это именно так, можно освободиться от этого иссушающего душу плена.

Все мы с вами являемся свидетелями дальнейшей демократизации, которая совершается и в нашей общественной жизни и в искусстве. Так, скажем, экран, на площади которого многие годы были прописаны главным образом всяческие цари, военачальники всех времен, а также академики и безликий народ, уступил место обыкновенным людям, нашим с вами соседям. Своеобразную демократизацию следует ввести и в некоторые понятия и представления.

Вот, скажем, вас интересует, что такое героизм и подвиг. Вряд ли надо вам объяснять содержание воинского подвига, или трудового подвига Героя Социалистического Труда, или, предположим, подвига человека, с риском для жизни вытаскивающего другого человека из-под колес мчащегося паровоза. Но ведь существуют героизм и подвиг честно прожитой скромной жизни, о какой — судьба учительницы Лавровской — интересно рассказал Иосиф Хейфиц в своих «Режиссерских записях» («Искусство кино», 1966, № 1).

А вот и более близкий пример. Вы просите рассказать о моей матери.

Ей 75 лет, и она скромно именуется домашней хозяйкой (профессия, кстати, столь же неблагодарная, сколь и сложная). В данном случае это означает, что, систематически и успешно губя свое здоровье, моя мать вырастила троих детей (старший брат погиб смертью храбрых на войне) и четырех внуков; не раз она спасала от смерти и нас и моего отца — больного человека, который сделал много добра людям. Полвека она готовила всем нам завтраки, обеды, ужины, даже тогда, когда готовить было не из чего, заботилась о том, чтобы всем нам было хорошо. О себе она никогда не заботилась.

Смею вас уверить, что, сама того не подозревая, она прожила поистине героическую жизнь. Но кому это может прийти в голову, кроме меня?

А сколько таких героических жизней обступает вас, ничего об этом не подозревающих?

Я говорю, по существу, о том, что очень полезно за поверхностью порой примелькавшихся явлений, казалось бы, не сулящих никаких открытий, разглядывать их истинную ценность и подлинную суть.

И все же я не могу удержаться, чтобы не ответить прямо на вопрос о том, что такое счастье.

По-моему, счастье — это когда, не идя на сделку с совестью, ты можешь сделать так, чтобы людям, окружающим тебя, было теплее оттого, что ты живешь на свете.

Иосиф ОЛЬШАНСКИЙ

Научимся отбирать!

Прежде всего я приветствую создание клуба «Эллада». Прекрасная мысль. Я совершенно уверена в том, что искусство необходимо человеку. Как-то на страницах газеты «Комсомольская правда» я прочла письмо чудака, отрицавшего необходимость в музыке, поэзии, театре. Мне хотелось попросить редакцию поместить фотографию этого человека: каков он, этот оригинал мысли? Но я не сделала этого, не по лености — просто за делами не успеваешь многое совершить.

Вы молоды, дорогие друзья, и, начав благородное дело, не ограничивайтесь хорошим начинанием, а продолжайте его.

Вы задали в своей анкете много интересных вопросов. Но начну я с ответа на другое письмо, присланное вашими сверстниками с целины и напечатанное рядом с вашим в журнале «Искусство кино». Они просят рассказать о матери. Для меня человек, давший мне жизнь,— моя мать — дороже мне всего на свете. Я бесконечно благодарна ей за все, что она для меня сделала. А сделала она немало. Она дала мне право выбрать ту профессию, к какой я стремилась, дала мне возможность получить высшее образование. В годы Отечественной войны она жила в Ленинграде и помогала больным и голодным. Ее доброта, неиссякаемая энергия, несмотря на пожилой возраст, юмор наделяют меня оптимизмом.

Доброта — это великая сила жизни. И потому я выбрала профессию актрисы. Ибо служение искусству — намерение благородное и по сути своей доброе.

Профессия актрисы открывает горизонты жизни. Ведь, действительно, кинематограф — искусство, вбирающее в себя все аспекты жизни. По структуре своей искусство кино — это труд огромного коллектива людей. Выражая в кинематографических образах жизнь, киноискусство не существует вне окружающей действительности, ибо подлинность происходящих на экране событий требует, я думаю, достоверности не только в облике и поведении людей, но даже в географии тех мест, где происходят события.

И вот это постоянное общение с людьми и в процессе работы и позже, когда фильм готов и мы обсуждаем его со зрителями, дает подлинное ощущение жизни. За это я и люблю свою профессию и, таким образом, искусство кино.

Как смотреть фильм? Ну, видите ли, это прежде всего зависит от художественного развития человека, который его смотрит, и от глубины кинематографического произведения. От того, какие задачи и как, в какой форме поставлены авторами фильма. Ведь художники разные. Каждый решает свое произведение в духе своего мировоззрения, своего вкуса. Зрители тоже разные. Одни приходят в кино поразмышлять вместе с автором, получить ответы на интересующие вопросы жизни. Другие — за тем, чтобы отдохнуть, развлечься. Но один совет все же можно дать: надо отбирать для себя по возможности тот или другой фильм с позиций своего вкуса, намерения, да и настроения. Не путать, где «Гамлет», а где «Любовь в Симле» только потому, что некуда деть время и можно пойти в кино.

Лишь научившись отбирать для себя фильмы, можно научиться и понимать искусство кино.

Понятия счастья, революционности, романтики взаимосвязаны. Проще всего было бы ответить на вопросы кратко. Что такое счастье? Ну, допустим, гармония. Или в чем смысл жизни? В труде. Все было бы верно. Так можно ответить и на эти вопросы и на другие тоже. Но мы с вами живем в умный век — удивительных свершений в науке, с одной стороны, и, с другой стороны, в век жестоких классовых схваток. Каждый день газеты приносят нам сообщения о войнах, военных путчах в самых разных частях нашей планеты. Раздвигаются привычные понятия о долге, о счастье, о цели жизни. И в совокупности всех вопросов у режиссера, поэта, скульптора рождаются мысли о новых свершениях. И возникает необходимость глубже изучать историю искусства, чтобы понимать цели и задачи современного искусства. Вероятно, потому-то у вас возникла необходимость и в создании клуба «Эллада». Правда же?

Во всяком случае, я с удовольствием вступлю в ваш клуб, если вы не будете возражать.

Тамара МАКАРОВА

А. КАРАГАНОВ

Достоинство художника

«Реальностью искусства становится не только событие, но и страсть художника», — говорил Григорий Козинцев, выступая на съезде кинематографистов. В художественном произведении неизбежно отражается духовный и эмоциональный опыт его автора. И естественно, что вопрос о влиянии личности и жизненной позиции художника на результаты творческих усилий занял большое место в съездовской дискуссии, посвященной коренным проблемам киноискусства.

Размышляя о современном развитии советского кино, ее участники неоднократно обращались к прошлому, к истории: на первом съезде нужно было обозреть пройденное, осмыслить вчерашние победы и уроки, чтобы точнее определить сегодняшние задачи и перспективы. Нужно было оценить накопленный опыт спокойно и объективно, отрешившись от былых зигзагов конъюнктурной мысли, от запальчивой односторонности преходящих полемик.

Это тем более важно было сделать, что многие киноведческие работы прошлых лет написаны в полемическом состоянии ума, мешавшем анализу. Говоря об этом, хочу быть правильно понятым: речь идет не о превращении критика или киноведа в летописца, который обозревает исторические пути кинематографа, добру и злу внимая равнодушно, забывая о драмах и проторях на этих путях. При объективном подходе к пройденному полемики избежать невозможно. Но важно, чтобы полемика не мешала, а помогала анализу.

Не забудем, что в полемическом пылу мы в недавнем прошлом часто обкрадывали самих себя, обедняли советскую кинематографию — ее история представлялась как чередование заблуждений и ошибок. Борьба против отрицательных явлений (скажем, против формализма) нередко превращалась в кампанию, которая ширилась «расходящимися кругами», обрушивая критические удары не только на сами отрицательные явления, но и на такие произведения советского киноискусства, которые стали частью его традиций, его поистине великой истории. Было время, когда под влиянием такого рода кампаний наши историки отлучали ранние фильмы Эйзенштейна от революционного искусства, усматривая в них опасные поползновения «поправить», «усовершенствовать» реализм; при этом реалистическая эстетика уподоблялась Евангелию или Корану — ее неподвижность охранялась не только казуистикой догматических формул, но и весьма прозрачными идеологическими угрозами. Полемика против некоторых высказываний Эйзенштейна о монтажном методе и интеллектуальном кино приводила к тому, что оставалось по-настоящему не оцененным главное в его творчестве. Нечто подобное происходило и при обсуждении ранних фильмов Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова.

Но вот отшумели былые споры. И каждому вдумчивому историку стало ясно, что именно благодаря дерзновенной смелости, непривычности режиссерских исканий Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова реалистическая традиция получила в 20-е годы развитие, достойное происшедших в стране исторических перемен. Революция пришла на экран, вызвав революцию в самом искусстве экрана. В таких фильмах, как «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Земля», правдивое воплощение революционного содержания соединилось с художест-

венными открытиями в области языка и формы, перевернувшими все представления о возможностях экрана. Новизна экранных образов умножала их эмоциональную силу. Непривычность монтажных столкновений возбуждала зрительскую мысль. Агитационное искусство революции, бурлившее тогда в митинговых стихах, звонких песнях и двухкрасочных плакатах, было поднято лучшими фильмами 20-х годов на уровень высокой художественной культуры.

В некоторых искусствоведческих работах, написанных после XX съезда партии, восстановление объективного отношения к раннему революционному искусству соседствовало с очень сердитыми оценками искусства 30-х годов: критика отрицательных явлений, связанных с культом личности, подчас настолько увлекала и завораживала пишущих о кино, что на пути объективного размышления возникал некий эмоциональный барьер.

На съезде кинематографистов не было попыток ослабить остроту этой критики. О драматичном говорилось драматично. Но вместе с тем было со всей силой сказано о новом, мощном подъеме советского кино в 30-е годы, давшем миру такие шедевры, как «Чапаев», «Встречный», «Мы из Кронштадта», «Партийный билет», «Член правительства», «Депутат Балтики», «Щорс», «Великий гражданин», трилогия о Максиме, «Ленин в 1918 году»...

Жизненной основой этих фильмов были политические, социальные и нравственные процессы, определявшие движение времени. Жизнь шла вперед. Лапотная Россия становилась страной могучей индустрии, сыгравшей спасительную для человечества роль в дни гитлеровского нашествия. Газетные сообщения о новостройках соседствовали с материалами о полетах Валерия Чкалова, Полины Осипенко, Марины Расковой, о спасении челюскинцев и героическом дрейфе папанинцев, о рекордах Стаханова и Бусыгина. С напряженным вниманием читались боевые сводки из Мадрида и Валенсии.

Трудовые подвиги и героика первых боев с фашизмом воспринимались как прямое продолжение революции.

Без понимания этих настроений, этой идейной и нравственной атмосферы невозможно понять наши 30-е годы. Невозможно понять стойкость народа и его молодого поколения в 1941 году — в тяжелейших условиях, созданных нехваткой танков и самолетов, недостаточной психологической подготовленностью к войне, неопытностью, необстрелянностью командных кадров и тем, что многие талантливые военачальники были уничтожены за три-четыре года до начала войны. Без понимания этих настроений, этой атмосферы нельзя понять и ход развития советского киноискусства в предвоенные годы. Тем, кто недоумевает — как же так, утверждение культа личности и одновременно такой взлет кино,— участники съезда отвечали: сам этот взлет является эстетическим выражением главных потоков жизни советского общества, революционного порыва, какой жил в душах советских людей. Вспоминая о прошлом, участники съезда с особым чувством отмечали новую страницу в истории советской кинематографии, начатую в середине 50-х годов: ведь в эти годы было покончено с малокартиньем, открылись широкие возможности для выдвижения талантливой молодежи, для повышения творческой активности мастеров всех поколений. Был нанесен решительный удар по администрированию, канонам и догмам, сковывавшим художническую инициативу, толкавшим на создание помпезных фильмов о прошлом и бездумное изображение настоящего. Исследование жизни, вторжение в жизнь ради ее изменения получают новую опору в партийной критике культа личности, в работе партии по восстановлению и утверждению ленинских норм, по дальнейшему развитию социалистической демократии.

В новых исторических условиях особую остроту приобретает понимание каждым художником своего места в жизни народа, исторической роли искусства в обществе, практически решающем задачу формирования нового человека.

●

«... Художник замкнулся в узком кругу субъективных переживаний»... «Слабости и недостатки произведения связаны с тем, что его автор ограничился воспроизведением своих субъективных переживаний»... «Сосредоточенность на субъективных чувствах, мыслях, переживаниях помешала художнику выйти в мир большой жизни»...

Такие (или подобные) словообразования очень часто мелькают в наших критических статьях. Они стали привычными. Это делает их похожими на истину и подчас мешает

читателю задуматься над их реальным содержанием.

По логике процитированных формул получается, что субъективные переживания художника — штука сомнительная, опасная для искусства: чтобы создать нечто значительное, художник должен их преодолевать, подниматься над ними и уж, во всяком случае, не замыкаться в их кругу.

Между тем сами по себе субъективные переживания — величина неопределенная. Все дело в том, к т о, ч т о и к а к переживает. Субъективные переживания Горького и Маяковского, Эйзенштейна и Довженко — это целый мир с его социальными бурями и противоречиями, это пламенное сочувствие мукам угнетенных, рождающее ненависть к угнетателям и энергию революционного действия; это постоянная забота о том, чтобы искусство силой своей правды помогало революционному развитию действительности, утверждало человеческое бытие как деяние. Субъективные переживания какого-нибудь мещанина от искусства действительно опасны для художественной культуры, враждебны истинному реализму. Но ведь оттого, что мещанина будут призывать не замыкаться в его узком кругу, все равно ничего путного не получится: приспосабливаясь к целям и понятиям, лежащим вне его личности, он не может пойти дальше лукавого подыгрывания чьим-то требованиям и вкусам.

Ленинская теория познания определяет понятие как субъективный образ объективного мира. Перенесенное на искусство, это определение требует диалектического анализа объективного и субъективного начал в художественном творчестве.

Из практики искусства известно, что переживания художника не отпечатываются в его произведении автоматически. Бывает, что художнику не хватает умения художественно воссоздать увиденное, пережитое и он незаметно соскальзывает на путь «образного» иллюстрирования своих мыслей. Бывает, что пестрота фактов мешает ему разглядеть и понять глубинные потоки процессов. Бывает и того хуже: оробев перед сложностью увиденного, художник начинает редактировать жизнь, старательно приближая ее к заданным нормам, успокаивающе действующим своей привычностью на зрителя и на самого художника. Но при любых слабостях, просчетах и зигзагах творческой мысли остается нерушимой зависимость произведения от личности автора.

Казалось бы, все это общеизвестно и элементарно. Однако в практике искусства и критики у нас нередко смешиваются такие понятия, как субъективность образа и субъективизм в творчестве; субъективные переживания художника ставятся под сомнение и подозрение, словно он может художественно осваивать реальность вне своего духовного и эмоционального опыта.

Как известно, партийность литературы и искусства в ленинском понимании предполагает ясное и отчетливое понимание художником своего классового положения, своих социальных интересов и целей. Коммунистическая партийность в творчестве рождается в результате убежденности художника, его внутренней веры в истинность и справедливость коммунистических идей: партийность настолько органично входит в его духовный и эмоциональный мир, что художник просто не может жить и творить вне своего свободного — по зову убеждения и сердца — служения коммунизму.

Такой художник не может не думать об объективном содержании своего художнического самовыражения, о характере воздействия создаваемых им произведений на массы. Для него, скажем, авторский фильм ценен не просто своей субъективностью, а тем, что полнота выражения авторского начала, индивидуальная определенность подхода к жизни, своеобразие художественных решений, стиля и формы помогают полнее развернуть силу таланта в изображении жизни, в повышении общественной роли искусства.

В связи с таким подходом к определению партийности литературы и искусства наши идейные противники из буржуазного лагеря нередко задают нам «каверзные» вопросы: ну а как же быть тем, чьи убеждения и творчество не отвечают партийным требованиям? Насиловать себя? Приспосабливаться? Или становиться в оппозицию к этим требованиям, рискуя навлечь на себя идеологическую критику? Задавая такие вопросы, они обычно трактуют партийность вне ее эстетического содержания — как некую сумму требований, посторонних искусству или даже враждебных ему.

Между тем более 60 лет назад В. И. Ленин в своей знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература» ста-

вил вопрос о свободе творчества не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, от карьеризма и от буржуазно-анархического индивидуализма. По-ленински понимаемая свобода творчества предполагает, что не корысть и карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся направляют творческую мысль художника. Творя свободно, согласно своему идеалу, революционно мыслящий художник создает произведения, проникнутые идеями коммунизма. Он не иллюстрирует лозунги образами искусства, а художественно осваивает реальный мир. Овладение партийностью — это не заучивание формул, оно органически связано с глубинным существом художественного творчества в условиях социалистического общества.

Когда мы говорим о неразделимости идейности и художественности, мы подчеркиваем тем самым не только эстетическое бессилие идеи, не ставшей фактом искусства, но и зависимость художественности от уровня исторического мышления художника. Художественность — понятие не отвлеченное. Она существует и развивается в историческом потоке жизни общества. И сегодня для советского художника истинная художественность, понимаемая как глубина проникновения в человеческие отношения и характеры, немыслима вне овладения опытом революционного развития действительности, опытом советского общества.

Размышляя о литературе революции, В. И. Ленин подчеркивал, что «это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...» Революционное мировоззрение, опыт народной жизни и борьбы помогают художнику яснее видеть противоречия и движение жизни. Истинно художественные произведения, созданные на основе этого мировоззрения и опыта, в свою очередь обогащают передовую революционную мысль.

Принципы социалистического реализма, освобожденные от догматических наслоений прошлых лет, обращены как против неопределенности, половинчатости, расплывчатости взглядов на жизнь, так и против субъективизма, претендующего на то, чтобы командовать жизнью, не считаясь с ее реальными закономерностями, произвольно декретировать пути и формы ее развития, считать правдой в искусстве только то, что нравится носителям волюнтаристских взглядов— безотносительно к тому, что фактически происходит в реальной жизни.

С таким пониманием социалистического реализма несовместимы суета конъюнктурщины, безответственное верхоглядство, леность мысли — нежелание думать самостоятельно и связанная с этим готовность торопливо приспосабливать искусство и факты самой жизни к любой «перестройке», к любому преходящему лозунгу — без тщательной проверки и анализа породивших его причин и возможных следствий.

Практика нашего искусства знает многочисленные случаи, когда суета конъюнктурщины вносила в художественное творчество надуманные проблемы, ложные конфликты, такие столкновения, в которых положительный и отрицательный герои стоят на одинаково неверных позициях.

Я помню пьесу, герои которой, работники обкома партии, долго и упрямо спорили — до разрыва дружеских отношений и семейных связей — о директиве насчет сроков уборки урожая в колхозах: начинать ли ее на пятнадцать дней раньше или на те же пятнадцать дней позже. И никому из них (равно как и автору пьесы) не пришла в голову та простая мысль, что несостоятельна сама по себе идея — из области декретировать колхозникам, когда им убирать хлеб.

В «традиционных» для нашего искусства произведениях о столкновении новаторов и консерваторов на экране и сцене часто появлялись хорошие, умные герои, которые толково и гневно говорили о нравственных изъянах своих противников, о боязни нового и желании жить поспокойнее, без риска. И почти совсем не было людей аналитической мысли, что всерьез задумались бы над проблемой устранения недостатков планирования и оплаты труда, которые могли послужить экономической основой консерватизма, помехой на пути технического прогресса. А в жизни-то эта проблема существовала, о ней опытные хозяйственники думали, спорили, искали пути ее решения — их опыт и мысли, как известно, активно использовались при подготовке сентябрьского (1965) Пленума ЦК КПСС.

Мне могут сказать: искусство—это человековедение и нельзя судить о связях его с жизнью по тем проблемам, какие занимают действующих лиц сценария или пьесы. Иной

раз и в семейных коллизиях герой может проявиться с такой отчетливостью, что, не выходя за порог квартиры, можно понять его до конца — в том числе и его поведение на работе, мотивы его действий, пути развития характера.

Все это так. Но в наше время в нашем обществе проблемы, связанные с трудовой деятельностью и общественными интересами человека, настолько прочно вошли в жизнь, что о них вспоминают не только на производственных совещаниях и занятиях политкружка. Они наполняют человеческое существование, они постоянно вторгаются в поток мысли и чувства. И тем, как герои художественного произведения относятся к ним, как о них думают, говорят, как их решают (или не решают), очень многое определяется в их духовном и нравственном облике.

В этой связи мне хочется процитировать размышления В. И. Ленина об улучшении госаппарата — о том, что нужно для этого сделать в первую очередь.

«Для этого нужно,— писал Ленин в статье «Лучше меньше, да лучше»,— чтобы лучшие элементы, которые есть в нашем социальном строе, а именно: передовые рабочие, во-первых, и, во-вторых, элементы действительно просвещенные, за которых можно ручаться, что они ни слова не возьмут на веру, ни слова не скажут против совести,— не побоялись признаться ни в какой трудности и не побоялись никакой борьбы для достижения серьезно поставленной себе цели».

Утверждение такого бескомпромиссного реализма в оценке жизненных явлений и такой активности в решении практических задач строительства нового мира неразрывно связано с нравственным отношением искусства к жизни и с нравственным отношением художника к своему творческому труду.

Можно по-разному оценивать фильм А. Кончаловского «Первый учитель»,—как известно, он возбуждает острые споры. Но когда фильм отвергается некоторыми его критиками на том основании, что его «тяжело смотреть»,— тут уже не об оценке отдельного фильма идет речь, а об отношении к правде искусства. Это «тяжело смотреть», как справедливо говорил на съезде Сергей Герасимов, очень близко мироощущению тех художников, которые утверждают своим сочинительским искусством роскошное безразличие к жизни, равно как и тех, кто заменяет правдивый, серьезный разговор со зрителем кокетливой многозначительностью, невнятным бормотанием: «бормочу, потому что резкие слова утомляют». Боязливое отношение к правде почти неизбежно уводит художника на путь сочинения киношных забав, убаюкивающих зрителя, отвлекающих его от забот и проблем реальной жизни.

Советские люди учились революционному реализму мышления на протяжении десятилетий своей многотрудной, но и славной истории. В их сознание вошли опыт побед и уроки ошибок, неизбежных в таком деле, как строительство социализма на путях, никем до нас не опробованных. В особенности сложные переживания и раздумья вызывают наши потери, связанные с культом личности, позавчерашним и вчерашним распространением волюнтаризма в экономической политике, прожектерства, хвастовства, субъективизма в хозяйствовании и пропаганде. Ясно, что партийная критика этих пороков и недостатков не может не иметь своего эквивалента в «эстетическом отношении искусства к действительности».

Недаром, обращаясь к материалам недавних пленумов ЦК партии, участники съезда кинематографистов настойчиво подчеркивали, что истинная современность киноискусства предполагает аналитический подход художника к жизни, исследование ее фактов и явлений в процессе их изображения.

Реализм по самой природе своей диалектичен. Все поверхностное, конъюнктурное в искусстве тяготеет к метафизике, если не к прямой лжи, то к полуправде схем, обозначающих сложные жизненные явления элементарными понятиями. Поражения искусства часто связаны с изображением результата вместо процесса, с изображением успеха, оторванного от практических действий, с воплощением готовой формулы героя вместо реальной человеческой личности. Все наиболее значительные победы советского кино связаны с воплощением диалектики жизни, с поисками сюжетов, коллизий, образов, являющихся ее художественным эквивалентом.

Наша кинематография и в прошлые десятилетия вторгалась в сложнейшие процессы жизни, не боясь их сложности. К примеру, в пору, когда появились «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме, «Член правительства», в газетной публици-

стике часто мелькал лозунг «Кто не с нами, тот против нас». Между тем этот лозунг мог сохранять свою несокрушимость только в запале боя. Революция — явление сложное, к плакатному противопоставлению красного и белого ее не сведешь. Сразу же после ее победы перед революционерами стала задача: повести за собой миллионы тех, кто в Октябре 1917 года не шел с нами, начать перетягивать на свою сторону даже тех, кто какое-то время шел против нас. И названные фильмы делали это — показывали, как за нами постепенно пошли и те, кто был в 1917 году не с нами и помогали тем самым перестройке сознания, революционному воспитанию миллионов людей.

В жизни, реальной жизни возникают и неизбежно будут возникать противоречия, трудности, сложные события и ситуации. К ним надо подходить трезво-реалистически, не отмахиваясь от них, не притворяясь, что их не замечаешь, но и не запугивая себя и других необъятностью и непреодолимостью таящихся в них опасностей. Социалистический реализм не имеет ничего общего с конструированием некоего идеального мира. Искусство социалистического реализма — это изображение и анализ реального мира во всей его сложности, со всеми его противоречиями. Сегодняшняя борьба партии за научный подход к жизни, за восстановление ленинского соотношения науки и политики, теории и практики обогащает искусство социалистического реализма новым опытом.

Говоря об аналитическом подходе к жизни, участники съезда неоднократно вспоминали полемику, возникшую при выходе на экраны фильма «Председатель». Как мы помним, его героя Егора Трубникова дружно критиковали как сторонники «идеального героя», так и некоторые противники этого понятия: они применяли к нему только разные наборы канонических долженствований. Каждый из них хотел умиляться героем: одни — его канонической идеальностью в духе шаблонов 40-х годов, другие — его сверхчудесным умением уже в 40-е годы применять культивируемые ныне методы руководства и нормы поведения. И часто в полемике, в столкновении крайних точек зрения исчезал реальный Трубников — человек волевой, порой злой и жестокий, но всегда честный, самоотверженный, человек для других. Абстрактность моральных оценок была поставлена выше оценок социальных, конкретно-исторических, выше реалистического требования оценивать героя, его характер не как отвлеченно-моральную категорию, а как историческую реальность — со всеми противоречиями.

То, что Энгельс называл диалектикой поэтического правосудия, приходит на экран лишь в тех случаях, когда фильм представляет жизнь не по нормативам благих пожеланий, а в реальности ее фактов и процессов. Диалектика поэтического правосудия не требует указующего перста, придающего тенденции фильма школьную назидательность. Она открывает масштабы, величину явлений в процессе их экранного воспроизведения.

Очень простенькая история положена в основу фильма «Звонят, откройте дверь» (автор сценария А. Володин, режиссер А. Митта): пионерка наших дней разыскивает первых пионеров, чтобы привести их на пионерский сбор; ее стараниями на сборе выступает пожилой музыкант — он не был пионером, но помнит игравшего во дворе отрядного горниста, помнит его мелодии и знает, что тот горнист комсомольцем погиб в бою с фашистами. Убеждающе показанная в реальности человеческих отношений, эта история становится гимном революционной романтике пионерской юности, рассказом о преемственности поколений народа-революционера.

В фильме «Приезжайте на Байкал», поставленном режиссером В. Дорманом, рассказывается о соревновании рыболовецких бригад, о механизации рыбной ловли, о борьбе с бюрократами — мастерами показухи, о трудовой чести советского человека и о подлинно социалистическом отношении к труду.

Но фильм поставлен так, что только дискредитирует затронутые в нем проблемы и людей, занятых их решением. Хотя он снимался на Байкале, кинематографического открытия Байкала не произошло. Пейзажи увидены режиссером и оператором по-туристски, сняты, как на поздравительных открытках. Красота жизни обернулась киношной красивостью. Это впечатление усиливается и выбором актрисы на главную роль и тем, как режиссер «подает» своих героев. В результате получилось что-то вроде салонной комедии о рыбаках — произведение, далекое от жизни, лишенное элементарного чувства жизненной правды.

К сожалению, бывает, что поверхностное, недостаточно продуманное решение важной темы нарушает истинный масштаб изображаемых явлений даже в тех случаях, когда на экране воссоздается образ Ленина. Рядом с такими глубокими и проникновенными произведениями, как «Ленин в Польше» и «Сердце матери», в последнее время то и дело появляются фильмы, создатели которых даже серьезно не поставили перед собой такой задачи: как передать движение и обаяние ленинской мысли, своеобразие внутренней жизни образа («Первая Бастилия», «Сквозь ледяную мглу», «Рабочий день И. В. Ленина», ленинские сцены в «Залпе «Авроры»).

В некоторых произведениях тема революционного гуманизма Ленина сводится к демонстрированию доброты Ленина в бытовом смысле этого слова. Так, в телевизионном фильме «Старик в потертой шинели» (сценарий В. Недолушко и Г. Виноградова, режиссер В. Недолушко) Ленин вводится в действие фильма только для того, чтобы оказать материальную помощь встреченному им в парке отставному царскому полковнику, дошедшему до нищенства. Идея и мораль фильма не идут дальше сентенции его героя: «есть еще благородные и отзывчивые люди».

В большинстве новых фильмов, в которых показан Ленин, не чувствуется современного стремления воссоздать реальную историю революции, освобожденную от копившихся годами наслоений. Чаще всего экранное повествование сводится к ремесленному повторению уже использованных кинематографом и театром мотивов, к пересказу общеизвестных цитат. Этим не только принижается познавательно-историческое значение фильма, но и убивается его эмоциональная сила. Ведь повторение пройденного не может по-настоящему захватить и взволновать зрителя. Горько об этом говорить, но не говорить нельзя: в последнее время заметно упал зрительский интерес к историко-революционным фильмам.

Во второй половине 30-х годов фильмы о Ленине обычно поручались кинематографистам, которые своей талантливой работой в кино завоевали моральное и художническое право на экранное воплощение великого образа. Сейчас почему-то сложилось иное положение: во многих случаях постановку фильмов, посвященных ленинской теме, осуществляют кинематографисты, еще не проявившие себя в режиссуре, по студиям ходят десятки актеров, загримированных под Ленина,— их вызывают на пробы часто по мотивам очень приблизительным, по признакам чисто внешним.

Предъюбилейное увлечение количеством с неизбежностью ведет к снижению требовательности. Если так дальше пойдет, мы можем нанести прямой ущерб идейному и нравственному воспитанию зрителей, особенно молодежи.

●

Решение проблемы современности киноискусства, усиление его влияния на зрителя тесно связано с подлинно новаторским развитием традиций политически страстного, гражданственного искусства лучших революционных фильмов прошлых десятилетий. Нам позарез нужны сейчас произведения, посвященные большим политическим и философским проблемам современности, показывающие крупные народные характеры в действиях, выражающих их идейный и нравственный максимум, раскрывающих величие народа-революционера.

Зрительская аудитория кинематографа пестра и разнолика. В ней всегда находятся люди, тяготеющие к киношным красивостям и забавам — и, может, даже «Приезжайте на Байкал» найдет своего зрителя. Но кинематографист не может не оценить того бесспорного факта, что за последние годы небывало выросло число зрителей, которые живо интересуются политикой, сложными вопросами современного общественного развития. Когда экран вовлекает их в размышления и споры о коренных проблемах современности и уроках недавней истории, это отвечает их душевным потребностям.

При выпуске на экраны документального фильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм» у касс кинотеатров образовались очереди— такие же, какие бывают в дни демонстрации «боевиков» художественной кинематографии. О многом говорит этот факт. А зрительский успех фильма А. Столпера «Живые и мертвые» (после всех разговоров о том, что фильмы о войне «надоели»)! Здесь же можно было бы упомянуть и о зрительском внимании к фильму американского режиссера Стенли Креймера «Нюрнбергский процесс»...

Не завлекательностью интриги и не мелодраматическими эффектами прокладывают

такие фильмы путь к сердцам миллионов. Зритель слышит в них голос художника, настойчиво зовущего подумать вместе о судьбах человека и человечества, о связи этих судеб с политикой. Как это ни парадоксально звучит, напряжение художнической мысли повышает не только философскую насыщенность фильма, но и его эмоциональную силу. Формы и способы борьбы за эмоциональность искусства ведь тоже не остаются неизменными: в них движение мысли и чувства художника соединяется с мыслью и чувством зрителя, с движущимися особенностями зрительской аудитории.

Разумеется, проблема социальной содержательности, философской насыщенности современного советского киноискусства, проблема развития традиций лучших революционных фильмов не решается только такими произведениями, в которых открыто и остро ставятся политические вопросы. Это проблема, выходящая за рамки жанра и стиля, она имеет более широкое значение.

Возьмем, к примеру, такое оружие кинематографического писателя, режиссера и актера, как психологический анализ характера. Иной раз мы с иронией, а то и с фельетонным сарказмом говорим о повышенном внимании кинематографистов Запада к проблемам «коммуникабельности» человека, к анализу внутренних драм мысли и чувства. И может создаться впечатление, что, не соглашаясь с их решением этих проблем, мы делаем вывод о предосудительности самого обращения кинематографиста к противоречиям внутренней жизни человека. А между тем не тут водораздел между буржуазной и социалистической кинематографией.

Превратив экран в сильнейший микроскоп, обращенный во внутренний мир человека, такие режиссеры, как Феллини, Антониони, Бергман, открывают зрителю человека в тончайших деталях его психологических и нравственных состояний, в драмах любви, через которые в лучших фильмах просвечивают драмы жизни. Используемый ими «микроскоп» имеет свои достоинства и естественные для него недостатки. Скрупулезно исследуя движение отдельных клеток человеческого сознания и деформирующие их вирусы, он не может охватить всей структуры взаимосвязей человека и обстоятельств его социально-исторического бытия. Показывая «некоммуникабельность» индивида, многие западные кинематографисты фактически не занимаются ее социальным происхождением. В результате изображаемый феномен утрачивает признаки времени и места: хаос души представляется выражением роковой хаотичности мира, «некоммуникабельность» — проклятьем рода человеческого, лишенным конкретно-исторических границ и материальных основ.

Советское киноискусство призвано историей раскрывать миру небывалый и невиданный процесс становления нового человека — процесс, насквозь социальный в самых тонких своих психологических оттенках, процесс, развенчивающий все мифы, какими индивидуалистическое искусство многозначительно и таинственно окутывает человеческие отношения.

Переход советского человека к последовательному коммунистическому образу мышления и действий не может быть скоростным. Переделывая жизнь, люди переделывают себя: в их душах переплавляются мысли и эмоции, рожденные властью собственности. Но это процесс длительный, трудный. Сила собственнических привычек велика. И не нужно думать, что старое цепко держит только души тех, кто родился в конце прошлого и в начале нынешнего века: оно способно — по инерции влияний — переходить от поколения к поколению. К тому же некоторые сложности и противоречия нашей недавней истории сильно мешали борьбе за повышение общественной активности, за то, чтобы каждый чувствовал себя не винтиком, а хозяином жизни, лично ответственным за судьбу нашего революционного дела.

Способность человека понять себя и найти наиболее точный путь к взаимопониманию с другими — категория не постоянная. Тут бывает много различий — не только социальных, но и возрастных, индивидуальных. В разные периоды жизни общества она проявляется по-разному. При анализе и художественном раскрытии взаимоотношений людей, процессов их взаимопонимания и душевного объединения в общих делах и коллективности общенародных чувств нельзя не учитывать, скажем, тех благотворных перемен в политической и нравственной атмосфере жизни советского общества, которые начались в середине 50-х годов.

Художественному анализу и раскрытию глубинных процессов, происходящих в народе, в характерах людей, нередко мешает упрощенное понимание воспитательных задач

искусства. В произведении истинного искусства его нравственное начало, тенденция и цель заключены внутри образа. В искусстве, скроенном по догматическим требованиям и измеряемом упрощенными критериями, назойливое поучение и элементарно наглядный пример для подражания ценятся выше внутренней идеи произведения, воплощаемой всей системой его образов, поэтическим строем, атмосферой, стилистикой. Точно так же только иллюзорная современность создается иллюстрированием злобы дня, когда художественный образ является не открытием нового характера и стоящих за ним проблем, а всего лишь вторым изданием уже сложившихся представлений о герое.

Современность искусства — понятие широкое, включающее в себя богатство и многообразие художественных форм. Только схематики от эстетики полагают, что искусство движется единым потоком по ступенькам стилей — вчерашний стиль уступает дорогу сегодняшнему, чтобы завтра смениться новым набором стилевых примет, составляющих очередной канон современности.

Как легко было бы шагать кинематографу по таким строго регламентированным ступенькам: скажем, заменить монтажную дробность ленты натуральным чередованием долгих планов — и современность фильма обеспечена. Однако практика киноискусства показывает, что долгими планами, обилием внутренних монологов и другими самоновейшими приемами иногда оснащаются и произведения, отягощенные длинной бородой позавчерашних штампов, вытащенных из нафталина и слегка модернизированных.

Если бы судить о современности фильма по интенсивности использования модных приемов, то фильм «До завтра» (режиссер А. Давидсон) занял бы одно из самых первых мест среди новаторских произведений нашего кино. Однако он прошел почти незамеченным — дело в том, что «современные» приемы в нем использованы ремесленнически; они не служат режиссеру для воплощения правды жизни, для повышения эмоциональной силы фильма — скорее режиссер служит им.

Истинное новаторство не терпит тиранической власти канона, презирает щегольство приемами. Истинное новаторство движется многоколесно и не отменяет, не ослабляет многообразия искусства ради торжества какого-либо стилевого потока — оно обогащает искусство на самых разных направлениях, в широких, хотя, разумеется, и не безбрежных пределах реализма.

Художественное многообразие и богатство рождаются в процессе постоянного движения и обновления искусства, охватывающих все области, все слагаемые творческого труда художника. Всегда в развитии — один из самых главных законов жизни советского кино, если говорить об искусстве социалистического реализма, а не догматических подделках под социалистический реализм. Такому развитию могут помешать не только догмы вчерашнего дня, но и холодное ремесленничество в использовании новейших открытий искусства — ремесленничество остается противником новаторства даже в тех случаях, когда достигает высокого артистизма и умело имитирует обновление языка искусства. Ведь истинное мастерство предполагает обостренное чувство жизненной правды и гражданский заинтересованное, страстное отношение к изображаемому.

Блок как-то записал в дневнике:

«На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать материал».

Даже такой могучий поэт боялся легкой работы в искусстве, опирающейся только на отшлифованное умение. «Преодолевать материал» для него — не просто неизбежная трудность художника, а обязательная норма творческого труда. Мысль Блока глубоко поучительна: только в муках творческих исканий рождается настоящее искусство. Развитие такого искусства требует художника, который презирает выверенную расчетливость холодного ремесла, живет в искусстве, как гражданин и борец, и отдает искусству все лучшее, что есть в душе.

●

Из многочисленных вопросов, обсуждавшихся на съезде кинематографистов, я выделил для своих послесъездовских заметок лишь некоторые — по признаку их непосредственной связанности с проблемой повышения творческой активности художника. Ясно, что проблема эта будет постоянно привлекать внимание кинематографистов: ведь речь идет о том, чтобы страсть художника, становясь реальностью искусства, волновала зрителя, обогащала мысль и чувство новым опытом, сконцентрированным в фильме.

Лев НИКУЛИН

Лебединая песнь

С того времени прошло почти тридцать лет, но мне запомнился первый разговор по телефону с Самуилом Давыдовичем Бубриком.

— Говорят из студии документальных фильмов. Режиссер Бубрик.

Мне показалась несколько странной фамилия. Уж не розыгрыш ли?

— У меня есть к вам предложение. Хотел бы встретиться с вами.

Мы встретились. Это было после того, как меня постигло разочарование в художественной кинематографии. Сценарий, который стоил нескольких месяцев труда, так и не стал фильмом. Все это я высказал Самуилу Давыдовичу. Он не обратил никакого внимания на мои слова. Терпеливо объяснил мне, что представляет собой документальный фильм. Потом сказал, что это будет фильм о Горьком.

Было это спустя два года после кончины Алексея Максимовича, и ощущение его утраты для меня было очень сильным. Я согласился, и так началась наша работа над фильмом. Задача была нелегкой — вся удивительная жизнь Горького, его творения, его значение для мировой литературы, политическая и общественная деятельность — все это должно было уложиться в шестьдесят минут документального фильма.

В начале работы мы присматривались друг к другу. Мне понравились корректность, вдумчивость режиссера. Сложность заключалась в том, что самое сильное, самое ценное в материале — хроникальные кинокадры — относилось к последним годам жизни Горького, начиная с его приезда в Советский Союз в начале 30-х годов. А как показать все, что происходило до этого десятилетия жизни и деятельности писателя? И вот тут я оценил ум, эрудицию, знания, изобретательность режиссера.

Собственно говоря, Самуил Давыдович был не только режиссером, организующим и создающим фильм по сценарию, написанному автором. Он работал над сценарием наравне с автором, работал над дикторским текстом, отбирал иконографию, предлагал решения — словом, это был равноправный автор. Но имя его как автора появлялось на экране только, когда этого требовала абсолютная справедливость — тогда Бубрик именовался «автор», а не «соавтор» — он не любил это скомпрометированное слово.

Наблюдая работу Самуила Бубрика, я понял, в чем была его сила как режиссера-документалиста. Он заставлял — если так можно выразиться — ж и т ь интерьер, вещи, фон, мемориальную обстановку комнаты, дома, где жил великий человек. Эпизоды хроники, где действовал герой фильма, умело и своевременно вмонтированные в нужном месте, дополняли впечатление. Этому соответствовали вдумчиво написанный, строгий и вместе с тем поэтичный дикторский текст и специально сочиненная композитором музыка. Таким образом, воссоздавался зрительно, проникновенно образ человека, которому был посвящен документальный фильм.

И это не могло не произвести эмоциональное впечатление на зрителя.

Я не пишу монографию о творчестве режиссера-документалиста, я просто рассказываю впечатления человека, работавшего с ним.

С какими упорством, дотошностью и настойчивостью Бубрик добивался от автора того, что он задумал, добивался, чтобы каждая фраза лаконичного дикторского текста абсолютно точно соответствовала тому, что показывается на экране. Он чувствовал, сколько минут можно показывать зрителю те или иные кадры, не затягивая показа. Это относилось к кадрам специально снятым оператором для этого фильма, а иногда к тем кадрам «немой» кинохроники, которая была использована в фильме.

Случалось мне спорить с Бубриком, яростно нападать на него или, наоборот, защищаться, но в конце концов мы находили решение, и дол-

жен сказать, что фильм «Максим Горький» был хорошо принят зрителем. Он получился интересным, глубоким и цельным, и это была полностью заслуга Самуила Бубрика.

Второй нашей работой был фильм «Лев Толстой» — в некотором отношении более трудный, чем предыдущая работа.

Сценарий мы писали на Рижском взморье, лето было хорошее, и работать не хотелось, но, расположившись с книгой на террасе, я в точно назначенный час слышал «шаги командора», и передо мной возникал Бубрик с папкой в руке. Он был веселый человек, чувствовал и понимал юмор, и после легкой пикировки мы принимались за работу. Работали подолгу, в парке пахло жасмином, с моря возвращались люди, слышались их смех, восклицания, а мы изобретали все новые и новые варианты построения сценария, новые варианты дикторского текста. Мы были уверены в том, какой эффект произведут подлинные кадры кинохроники, снятой в 1910 году: Лев Толстой на прогулке, верхом, словом, живой Толстой. Было чудом увидеть в наше время кадры, снятые полвека назад. Но к этому надо было подвести зрителя, постепенно пробудить в нем глубокий интерес и затем показать живого Толстого.

В 1960 году, когда весь мир отмечал пятидесятилетие со дня кончины Л. Н. Толстого, по приглашению Общества «Франция — СССР» я выступал в Париже с докладами о творчестве Толстого. В клубе кинематографистов в те дни показывали фильм «Лев Толстой», его смотрели, буквально затаив дыхание, только изредка в публике было движение, например, когда диктор-француз говорил об уходе Толстого и на экране появился дом в Ясной Поляне, его окна освещены — это создавало впечатление тревоги и как бы предвещало скорбное завершение исхода Толстого, его кончину. А что до хроникальных кадров с Толстым, то некоторые зрители даже встали — это было изумление, смешанное с глубоким уважением к памяти великого писателя. После того как был показан фильм, маститый режиссер Абель Ганс подошел ко мне и сказал много добрых слов в адрес создателей фильма. И как я жалел, что рядом не было Самуила Бубрика.

Очень редко он переживал такие минуты, когда его труд оценивали так, как он заслуживал. Нелегко было работать именно над этим фильмом еще потому, что его ожидал суровый прием со стороны специалистов по Толстому, литературоведов, наконец, еще была в живых Софья Андреевна Сухотина-Толстая, она, надо сказать, с самого начала скептически относилась к авторам фильма. Но фильм был выпущен на экран, и он останется в золотом фонде документальной кинематографии.

Последней нашей работой был фильм «1905 год»; здесь было нечто другое, не столько история первой революции, сколько кинопублицистика, но, как всегда, Бубрик отнесся к этой работе не как к юбилейному фильму, которому суждено после юбилейной даты — 50 лет со дня первой революции — надолго покоиться на полке: режиссер работал добросовестно и с увлечением.

Он был способен увлекаться не только своим прямым делом, он радовался, видя отличную игру актера в театре; когда мы работали над фильмом «Максим Горький», Бубрик заставил несколько раз показать на экране эпизод, в котором замечательный актер Тарханов играл булочника Семенова. И в самом деле это было чудо перевоплощения, и, конечно, этот эпизод был включен в фильм.

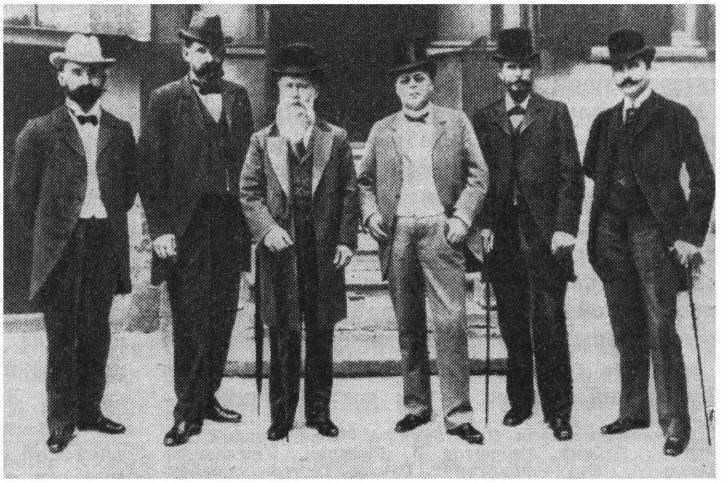
На фильме «1905 год» кончилась моя работа с Самуилом Давыдовичем Бубриком. Но не кончилась наша крепкая дружба. Он приходил ко мне, когда был свободен, производил строжайшую ревизию книгам моей библиотеки, он знал все новости книжного рынка, сам собрал огромную библиотеку, и это не были книги «для мебели», как иногда бывает. Шутя, его называли энциклопедистом, я сам часто звонил ему для справок, причем это имело прямое отношение к литературе, а не к кинематографии. Шутливо упрекая меня в невежестве, он давал мне подробнейшую справку по любому вопросу, касающемуся искусства, литературы.

Он позвал меня на один из первых просмотров фильма «Герои не умирают» — фильма, который производил очень сильное впечатление. Помню, картина кончилась, вспыхнул свет, а мы еще несколько мгновений сидели в безмолвии. Оклеветанные, погибшие в годы нарушения революционной законности люди предстали перед нами. Этот фильм был справедливым воздаянием погибшим, благодарностью за их подвиги и верность Родине...

Почти всегда Бубрик рассказывал мне о своей новой работе, он был очень увлечен фильмом о Михаиле Ивановиче Калинине, его воодушевляло то, что в этом случае в распоряжении режиссера было много хроникальных кадров. Он рассказывал мне и о предстоящей работе — фильме о Ленине в эпоху первой мировой войны...

Последний раз мы говорили по телефону незадолго до того, как я навеки потерял верного товарища и друга. Помнится, он пенял мне на то, что в моей статье «Почему я ушел из кино»

Кадр из фильма «Через горы времени». В. И. Ленин в Галиции, 1914 год (фото)



Кадр из фильма «Через горы времени»

я не сказал, что я ушел из художественного в документальное кино. Он был прав, об этом следовало сказать, но я отшутился, обещав ему, что когда-нибудь напишу о том, как Бубрик заставлял меня работать в дни прекрасного лета на Рижском взморье. Мы обменялись шутками, и не думал я, что это наш последний разговор по телефону.

Самуил Давыдович часто болел. Но не такой это был человек, чтобы не работать, даже когда надвигалась смертельная болезнь. Не думал я, что развязка наступит так скоро и что его последний труд — фильм о Ленине — мы увидим, когда создателя фильма уже не будет среди нас.

Фильм о Ленине был мечтой Самуила Бубрика. Он страстно желал, чтобы его картина была в той Лениниане, которую создают кинодокументалисты. Только в конце своей жизни Самуил Давыдович приобщился к работе над Ленинианой. Досталась ему труднейшая и вместе с тем очень важная тема — «Ленин в дни первой мировой войны».

У его товарищей, работавших над созданием кинобиографии Владимира Ильича Ленина, было преимущество — начиная с 1917—1918 годов они располагали драгоценными кадрами живого Ленина. Эти кадры заставляли зрителя сосредоточить все свое внимание на дорогом для народа образе.

Последний фильм Самуила Бубрика «Через горы времени» * явился серьезнейшим испытанием режиссера потому, что даже иконографический материал, то есть фотоснимки Ленина, был редкостью. По соображениям конспирации Ленин и его сподвижники редко появлялись перед фотоаппаратом, а уж о киноаппарате, о кинокадрах нечего было и думать. Кроме того, в тот период времени Ленин встает перед нами как ученый, как мыслитель, прозревающий будущее, как руководитель большевистской фракции Государственной думы, как борец против войны на Циммервальдской конференции. Мы еще не видим его на трибуне, в общении с народом, с массами, кровопролитная война отделяет его от социалистической революции в России, когда он стал во главе народа.

И все-таки годы империалистической войны — это годы гениального прозрения и борьбы Ленина против этой войны. Но как найти, где отобрать документальные материалы, которые зрительно бы показали героическую работу Ленина. Один любительский снимок, чудом сохранившийся,— в горах Галиции на прогулке—Ленин, смотрящий вдаль. С этого и начинается фильм. Как всегда, добросовестнейший труженик, Бубрик перечитал тысячи страниц, пересмотрел десятки тысяч метров кинохроники, горы иконографического материала. Он мне рассказывал, как увлекательно было для него перелистать старые журналы «Иллюстрасион», «Грэфик», русские иллюстрированные журналы «Солнце России» и старый дореволюционный «Огонек». Так он отобрал самое ценное, характерное для эпохи, которая отделена от нас больше чем половиной века. Режиссер приступил к работе над созданием фильма о Ленине в годы империалистической войны. Великий пролетарский вождь вглядывается в даль, его не обманывают мирный горный пейзаж, идиллическая тишина. Он убежден в том, что на Европу надвигается невиданное кровопролитие. На экране те, кто готовит эту войну,— фабриканты смерти. Крупп — пушечный король, Рокфеллер — король нефти и коронованные правители Европы — кайзер Вильгельм II, императоры Франц-Иосиф и Николай II, король Георг V, президент Франции Пуанкаре, заслуживший прозвище Пуанкаре-война.

Всех этих господ устраивает война, особенно ничтожного пигмея Николая II: в России — стачки, нарастает революционный подъем, значит, его можно остановить невиданным кровопусканием.

Но ни эти кадры, интересные сами по себе, ни батальные эпизоды не отвлекают нас от главного. Это главное — скромная комнатка дома в селении Поронино, простой рабочий стол. Здесь вблизи границы Российской империи живет и работает Ленин; и мастерство режиссера в том, что он так показывает комнатку Ильича и всю ее обстановку, что зритель как бы ощущает присутствие великого человека, величайшего революционера, как будто он и его товарищи только что покинули эти стены.

А в Петербурге — дурман лжепатриотизма, манифестации черносотенцев с огромными портретами царя, в Берлине бюргеры в исступлении при виде марширующих солдат вопят: «На Париж!», а в Париже, на вокзале, тоже проводы и вопли: «На Берлин!»... Социал-демократы изменяют рабочему классу, голосуя в рейхстаге за военные кредиты. Каутский, Вандервельде, Альберт Тома, немецкие, французские, бельгийские социалисты предают идеи Интернационала, и особенно горько для Ленина то, что с ними Плеханов. Большевики—депутаты Государственной думы в арестантской одежде, их ждет сибирская ссылка. Но Карл Либкнехт смело выступает против войны.

* Авторы сценария С. Бубрик, А. Новогрудский. Режиссер С. Бубрик. Оператор З. Громова. Композитор И. Болдырев. Звукооператор И. Гунгер. Центральная студия документальных фильмов, 1965.

Тупость австрийских властей сказывается в том, что они заключают Ленина в тюрьму, и вот тюрьма в Новом Тарге и камера, в которой был несколько дней в заключении Ленин.

Новая страница жизни Владимира Ильича — Берн в Швейцарии.

Все это надо было не только рассказать, но п о к а з а т ь, и этого достиг режиссер.

О Циммервальде напоминают нам стихи Маяковского из поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

Среди
всего сумасшедшего дома
трезвый
встал
один Циммервальд.
Отсюда
Ленин
с горсточкой товарищей
встал над миром...

Поэт, прозаик, художник-живописец могут рассказать, запечатлеть этот эпизод жизни Ленина, режиссеру-документалисту это во много раз труднее. Трудно иллюстрировать и работу Ленина над классическим трудом «Империализм, как высшая стадия капитализма». И параллельно с этим показать, как развивается война — чудовищное истребление памятников культуры, истребление людей, бессмысленный героизм, подачки капиталистов и монархов солдатам. Тут и медали, и фуфайки, и носки, и даже выступление перед французскими «пуалю» знаменитого шансонье Майоля. Между тем совершенствуется оружие, на полях сражения первые танки, аэропланы сбрасывают бомбы, и сквозь этот грохот и стоны умирающих до окопов доносится голос Ленина, и постепенно мысль о бесцельности кровопролития овладевает людьми в солдатских шинелях...

Это показано в фильме, показаны события Февральской революции, и все это скупо, убедительно. Так же убедителен апофеоз — приезд Ленина и он сам, запечатленный в бронзе, в монументе — Ленин на броневике. Здесь весной 1917 года прозвучали его вещие слова: «Да здравствует социалистическая революция!»...

Таков последний фильм, последняя работа режиссера-документалиста Самуила Давыдовича Бубрика. Работал он буквально до последнего дыхания, жизнь его кончилась в просмотровом зале. Товарищи завершили его работу, она оказалась его лебединой песней. Это была песнь, посвященная величайшему революционеру, создателю Советского государства Владимиру Ильичу Ленину.

С. ГЕРАСИМОВ

Свой голос

Так называемая банальная тема имеет длинную и поучительную историю в литературе и искусстве. Она послужила хорошим началом для множества первоклассных произведений, продолжает служить и поныне, чему свидетельство фильмы, поставленные в разное время в разных странах, оставшиеся в памяти мирового зрителя. Для того чтобы не перепутать масштабы, не буду приводить примеры, среди которых и «Госпожа Бовари» Флобера и «Парижанка» Чаплина, так как речь пойдет о картине совсем еще молодого режиссера Павла Любимова «Женщины»*.

Это его вторая работа после небольшого дипломного фильма по рассказу Жанны Гаузнер «Тетка с фиалками», который несомненно удался и обнаружил изрядные способности и понимание современного кинематографа у начинающего режиссера.

Вторая картина П. Любимова родилась на основе также интересного и серьезного литературного материала: она поставлена по рассказу И. Велембовской в сценарной разработке Б. Метальникова. И то, что здесь потрудились два интересных писателя, заметно не только по сюжетному строю фильма, но также по отделке диалога, своеобразной интонации и точности деталей. Короче, в руках Любимова оказался хороший сценарий — явление не столь уж частое в современном кинематографе.

Однако практика показывает, что сценарий, при всей его первоначальной значимости для судьбы картины, все же далеко еще не гарантирует окончательного успеха. Можно назвать немало примеров, где сценарий испорчен безучастной, вялой, а то и просто безграмотной ре-

* Сценарий Б. Метальникова (по рассказу И. Велембовской). Постановка П. Любимова. Операторы В. Дульцев, М. Осепьян. Художник А. Клопотовский. Композитор Я. Френкель. Звукооператор А. Бухов. Редактор А. Анфиногенов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1965.

«Ж е н щ и н ы». И. Макарова — Дуся, Е. Мандрыкин—Эдик

жиссурой. Здесь писателям повезло: в лице Любимова они несомненно нашли человека, способного понять литературный строй вещи, довериться ей и углубиться в душу авторского замысла.

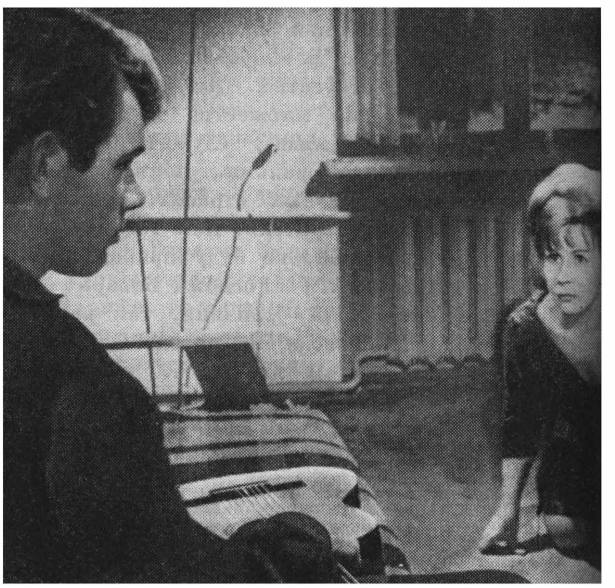
Храбро взявшись за банальную историю — историю жизни рядовой фабричной работницы, Любимов правильно начал работу с поиска актеров и в результате кропотливого труда и правильного понимания собственной художественной задачи верно отыскал главных исполнителей и поставил их на свои места. Прежде всего это надо отнести к исполнительнице главной роли Инне Макаровой, которая, тоже рискуя немалым, взялась за исполнение роли, начинающейся в 17—18 лет и заканчивающейся за 30. Здесь опыт актрисы помог ей одолеть множество опасных аспектов роли, где можно было оступиться то в идиллическое умиление, то в эстрадный гротеск. Ничего этого не случилось — и по той причине, что Инна Макарова защищена от подобных ошибок размером дарования, и потому, что режиссер, по-видимому, твердо знал, чего он желал и мог получить от этой отличной актрисы.

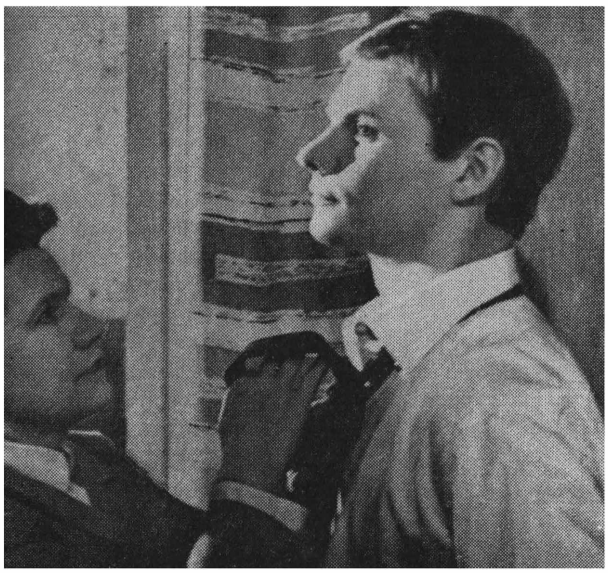
Если продолжать разговор по поводу фильма в духе рецензии, то тут же надо сказать, что и и другие актеры, среди которых такие превосходные мастера, как Н. Сазонова в роли многоопытного председателя фабкома, Н. Федосова в роли матери Альки, В. Владимирова в роли Полины, и интересная актерская молодежь, скажем, Г. Яцкина, В. Мизин, В. Соломин,— все эти актеры прекрасно знают, что они делают в фильме, и совсем не понаслышке знают людей, жизнь которых предстояло им показать. К некоторым из исполнителей надо еще специально вернуться.

Но сначала о режиссере и избранном им жизненном материале. Повторяю, выбор банальной темы уже отчетливо свидетельствует о мужестве молодого художника и понимании первостепенных задач современного искусства. Ведь стремление выразить себя в некоей самоигральной теме преследует множество дебютантов в нашем киноискусстве. Даже в том случае, когда взятый материал представляет некое непреходящее значение, начинающий режиссер чаще всего мучительно отыскивает такой эстетический аспект, который с помощью, так сказать, «острого оператора» поможет ему шикнуть внешней стороной материала.

Для Любимова таких возможностей сценарий Метальникова, по сути, не представлял, и все же с самого начала фильм смотрится с чувством узнавания точно высмотренных жизненных картин, где все примечательно не потому, что феноменально и необычно, а потому, что увидено внимательным, заинтересованным глазом. В этом смысле весь стиль фильма задается в первой же сцене, где героиня сторожит у танцплощадки коляски с детьми, оставленные на ее попечение молодыми нянь ками. Эта очень смешная и трогательная сцена построена, снята и разыграна артистами с той непосредственностью

«Ж е н щ и н ы». И. Макарова — Дуся, В. Рукин — Жора





«Ж е н щ и н ы». Н. Сазонова — Екатерина Беднова; В. Соломин — Женя

истинного происшествия, которая в современном кинематографе обычно достигается «скрытой камерой», хроникальным наблюдением жизни.

Надо оговориться, что далее Любимову отнюдь не всегда удается в столь абсолютной мере сохранить эту подкупающую естественность интонаций, но объясняется это вовсе не пренебрежением к стилевому единству, а возникает как следствие драматургического усложнения последующих сюжетных связей.

История соблазнения, трактованная в искусстве тысячи и тысячи раз, раскрывается в этой картине с исчерпывающим драматизмом как раз потому, что она гораздо стереотипнее, и следует только похвалить авторов картины, что они сознательно пошли на эту стереотипность во имя проявления главной мысли: жизнь повторима во всех своих проявлениях. Но ошибки повторяются, потому что для каждого они свои ошибки, и страсти, наступая на человека, слабого уродуют, а сильного закаляют.

Мне в фильме особенно интересен характер Дуськи, а затем Евдокии, со всей ее курьезной буржуазностью, потому что характер этот представляет собой парадоксальную и глубоко жизненную смесь самых противоречивых свойств, которые постепенно образует, так сказать, защитная реакция простой и наивной натуры в жизненной битве. Тут не годится простое определение: добрая, злая, симпатичная, несимпатичная. Здесь авторам удалось проследить диалектику характера, пусть даже несложного, диалектику тем более поучительную, что подобный характер пока еще распространен в окружающей жизни.

Тут следует сказать, что стремление диалектически раскрыть и иные судьбы, которые сопутствуют судьбе главной героини, выступает в картине как основной художественный принцип, с которым молодой режиссер подходит к постижению всех многосложных жизненных процессов. В большинстве сцен ему это великолепно удается, что и делает картину явлением значительным и запоминающимся в ряду кинопроизведений, посвященных нашему современнику.

Отлично задуман и выполнен характер Екатерины Бедновой в исполнении Н. Сазоновой. Внимательный зритель способен угадать тот внешне неожиданный, но совершенно закономерный поворот, который заново раскрывает натуру этой, казалось бы, беспорочной коммунистки, когда дело касается судьбы ее сына. Но в конце концов предугаданность эту не следует рассматривать как уступку художественной взыскательности. Ведь на самом деле именно так и бывает. И Н. Сазонова с необыкновенной точностью и искренностью проводит сцену объяснения с сыном, в течение минуты теряя все, что накоплено длинной и беспорочной жизнью. Да, в действительности иной раз последствия такой минуты совершенно непоправимы. В фильме все обошлось благопо-

«Ж е н щ и н ы». Н. Сазонова — Екатерина Беднова; Г. Яцкина — Алька

«Ж е н щ и н ы»

лучнее, и, может быть, здесь-то и таится «ахиллесова пята» этой интересной и умной работы.

По этому поводу следует сделать небольшое отступление. Сейчас много спорят о том, как избавиться от идиллических стереотипов в нашем искусстве. В абстрактном измерении спор этот бесплоден и бесперспективен. Невозможно отрицать одно из главных положений реалистического искусства, где вера в жизнь, в ее осмысленное и гуманное развитие составляет сущность всего направления. В защиту этого положения, как правило, приводится множество примеров, подобных фильму «Чапаев» и романам Шолохова, где драматический и даже трагический конец судьбы героя не зачеркивает, не уничтожает оптимистическую интонацию произведения в целом.

И это на самом деле так, ибо жизнь продолжается, вобрав в себя подвиг героя. Но было бы неразумно считать, что всякое счастливое окончание жизненной повести есть отступление от реальной жизни. По закону самого своего развития жизнь неизбежно впитывает в себя столько же радости, сколько и горя человеческого.

Добрая и обнадеживающая сила искусства всегда служила человечеству духовным подспорьем. Это отлично понимали великие писатели XIX века, весь труд которых в конечном счете подготовил победу самого оптимистического деяния народа — победу социалистической революции в октябре 1917 года. Значит ли это, что теперь нам, наследникам Октября, нет уже надобности примечать те добрые и светлые черты нашей жизни, которые капля по капле, шаг за шагом накапливаются, нарабатываются всем общественным опытом народа? Не надо заниматься утешительством и выдавать черное за белое, не надо врать народу, покрывая изъяны в работе, безобразия в человеческих отношениях, глупость и пошлость, какими бы фразами они ни прикрывались. Это одна из главнейших задач искусства, но она может быть правильно решена только в соизмерении тени со светом, без которого и самой тени-то не обнаружить. Эта простая мысль объясняет в определенной мере и желание молодого режиссера Любимова показать характер второй своей героини — Екатерины Бедновой, как характер все же цельный, сложившийся и прежде всего глубоко человечный по глубине понимания жизненных законов.

Картина, снятая операторами В. Дульцевым и М. Осепьяном спокойно и сдержанно, при всей своей скромной внешности имеет одно главное преимущество: естественный и ясный голос, нигде не сбивающийся на истерику и фальцет. Она опирается на серьезное нравственное содержание, которое, на мой взгляд, единственно может оправдать сейчас какое бы то ни было рассуждение об окружающей жизни, о людях, ее создающих, о том многосложном мире вещей, где проще всего из-за деревьев не увидеть леса.

Э. БОЧАРНИКОВА

На пороге прекрасного

Кинорассказ о танцовщике-хореографе — каким он должен быть, этот рассказ? Фильм «Третья молодость»* — о знаменитом балетмейстере Мариусе Петипа — создан советскими и французскими кинематографистами. Доброе сотрудничество, начатое работой над картиной «Нормандия — Неман», продолжается и развивает славные традиции дружбы русских художников с французскими.

В фильме идет речь о жизни и творчестве Петипа в России, куда он приехал в расцвете молодости и где обрел свою вторую родину. Речь идет о встрече двух выдающихся художников — музыки и танца — П. Чайковского и М. Петипа, о совместном их творчестве, которое принесло не только России, но и всему миру великие плоды. Проникнутые поэзией и редкой красотой, освещенные талантом и великолепным мастерством их создателей, балеты «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» до сих пор блистают на лучших мировых сценах. «Спящую красавицу» Чайковский с Петипа создавали вместе, дружно и увлеченно. Судьба «Лебединого озера» иная. Впервые «Лебединое озеро» увидело свет рампы еще при жизни Чайковского, но в постановке бесталанного балетмейстера Рейзингера на сцене Московского Большого театра — глубокие огорчения принес композитору этот спектакль. И лишь гораздо позднее балет обрел полноценную художественную жизнь в классической редакции М. Петипа и талантливого русского балетмейстера Льва Иванова, показанной уже после смерти композитора, в 1895 году, в Петербургском Мариинском театре.

Симфонизм музыки и танца. Эта огромная, проблемная реформа, начатая в балетной музыке великим Чайковским, развивается в балетмейстерском творчестве Петипа, Льва Иванова, получает в дальнейшем интереснейшее продолжение в практике советского балетного театра, а также в лучших работах крупнейших зарубежных мастеров хореографии.

Проблема «симфонизации хореографии» — это проблема связана не только с внешним обогащением танца путем усложнения его форм, композиционных рисунков и линии, в которых как бы выражается движение и развитие музыкальных тем. Главное и самое существенное — наполнение танца глубоким содержанием, возможность создавать на драматической музыкальной основе танцевальное действие, раскрывать драматические конфликты, воплощать человеческие образы, полные мыслей, чувств, настроений.

Авторы фильма «Третья молодость» — сценаристы Александр Галич, Поль Андреотт и режиссер Жан Древиль — рассказывают, как уже говорилось, о жизни и работе Петипа в России. Рассказывают достоверно, занимательно, но не вдаваясь углубленно в смысл событий и фактов, имеющих историческое значение для судьбы хореографического искусства.

Известны два пути в создании биографического фильма. Один, если можно так сказать, «сюжетный», когда внимание сосредоточивается на внешнем течении событий, на занимательно и эффектно восстановленных фактах биографии. Другой путь предполагает более глубокую авторскую работу, которая ставит задачей исследовать содержание жизни, суть деяний изображаемого лица.

Авторы фильма «Третья молодость» пошли по первому пути. События в картине скорее излагаются, чем осмысливаются, «подаются», а не раскрываются.

Петипа в фильме занимается, танцует, репетирует, сочиняет, ухаживает, любит... Мы угадываем какие-то свойства его натуры, например порывистость, целеустремленность, видим его увлеченность своим делом — но не больше. Пламень истинного вдохновения талантливого мастера так и не загорается. Нет в картине обстоятельств, ситуаций, сцен, в которых раскрывался бы настоящий художник-творец. Поэтому Жиль Сегаль в главной роли, при всем обаянии артиста, кажется лишенным творческого озарения и взлета, широты художественной фантазии, поэтической мысли.

Эстетическая ценность творчества Петипа, в сущности, не вскрыта, даже в тексте о ней не говорится нигде по-серьезному. Вероятно, потому и не показаны в фильме лучшие фрагменты из балетов Петипа, наиболее ярко характеризующие его художественный стиль, манеру. Я имею в виду сцену теней из «Баядерки», «Grand pas» из «Пахиты», «Голубой вальс» или сцену «Дриад» из «Спящей красавицы» и, конечно, знаме-

---

* Сценарий А. Галича, П. Андреотта. Постановка Ж. Древиля. Операторы К. Рыжов, М. Кербель. Художник И. Каплан. Звукооператор Г. Эльберт. Совместное производство «Ленфильм» (СССР) — «Фильм-Алькам» (Франция), 1965.

читые «Pas de deux» из той же «Спящей красавицы» или «Лебединого озера».

Как хотелось видеть в картине репетицию балетного спектакля, полную напряжения мысли, творческого горения, активного утверждения поэтической красоты пластических композиций! Но вместо этого даны репетиции совсем другого характера — в них куда больше забавного, шутливого показа суетливых актерских будней, нежели серьезного труда с его постоянными исканиями, подлинно художественными взлетами и достижениями.

Приземленность, обытовленность поэтической темы сказываются во многом. Русская балерина, избранница Петипа Машенька, мыслилась, очевидно, авторами как образ возвышенный, одухотворенный, олицетворяющий красоту и грацию. А в исполнении Н. Величко Машеньке как раз не хватает тонкости, изящества и, главное, поэзии.

С нетерпением ждешь появления на экране П. И. Чайковского. Ведь это первая «живая» встреча с великим композитором. Внешнее, портретное сходство удивительно. В пределах отпущенной ему роли артист О. Стриженов проявляет большой художественный такт, старается сделать образ благородным и значительным. Но как мала сама роль, как беден материал, предоставленный актеру сценаристами и режиссером! Здесь снова скорее житейские, бытовые зарисовки, чем попытка приблизить нас к пониманию русского музыкального гения. Встречи, беседы Чайковского и Петипа, по сути, лишены яркого творческого содержания, того трепетного нерва большого искусства, которое всегда сближает истинных художников. За кадром остались творческие споры, волнения, на-

«Третья молодость». Н. Величко — Машенька, Ж. Сегаль — Петипа

«Третья молодость». Ж. Сегаль — Мариус Петипа, О. Стриженов — Чайковский

стойчивые поиски. На экране в основном сентиментально-благостные эпизоды, показывающие отношения просто двух милых людей.

Кстати, замечу, что авторам картины стоило бы гораздо серьезнее подумать о музыкальной ее основе. В фильме, обращенном к творчеству талантливого балетмейстера, работавшего в союзе с великим композитором, музыка могла бы звучать больше, шире, и в первую очередь, музыка самого Чайковского.

В фильме, спектакле, литературном произведении, посвященном тому или иному художнику, самое интересное и ценное для нас не житейская биография, а творческая.

Вот почему благодарно вспоминается фильм «Мусоргский», в котором зрители были свидетелями раздумий, творческих мук и радостей открытий композитора. Обращение к народному творчеству, к его неподдельным интонациям, его образности (эпизоды на ярмарке) и потом рождение гениальной музыки «Бориса Годунова», «Хованщины» — этот путь зритель проходил вместе с Мусоргским, на экране не иллюстрировался, а раскрывался момент творчества.

Думается, этот же подход к теме, пусть в ином жанре, отличает документальные фильмы «Галина Уланова», «Майя Плисецкая», основная мысль и цель которых — показать огромный труд художника, запечатлеть рождение искусства.

Когда зритель видит Майю Плисецкую на уроках в классе А. Мессерера, терпеливо и строго, как ученица, повторяющую вновь и вновь одно и то же па, или на репетиции — одну и ту же танцевальную фразу вариации, только тогда он начинает понимать, как сложен и скрупулезен труд балетного артиста.

Но вот сама балерина показывает молодым артисткам различные стили в движениях рук, смене поз. Сначала все кажется просто и деловито. Но вдруг вас всецело захватывает великолепное мастерство — безмолвное красноречие изумительных рук, пластика движений... Возникает художественный образ.

Так же и в фильме «Галина Уланова» передано самое главное — искусство великой балерины, озаренное вдохновенным трудом, созидательной мыслью, чувством поэзии.

Интересно и то, что содержит пока еще, к сожалению, очень короткий фильм, посвященный старейшему советскому хореографу Касьяну Голейзовскому. Здесь и размышления художника об искусстве хореографии, и анализ умудренного опытом мастера танца самых молодых, дерзающих, и приоткрывающийся нам духовный мир хореографа, его эстетические позиции и взгляды...

Обидно, что вот таких ценных крупиц творческого опыта и вдохновения художника не извлекаешь из фильма, где фигурируют Чайковский и Петипа.

В картине «Третья молодость» есть приятные частности, интересные эпизоды. Такова, например, сцена юбилея Петипа, где удачно найден стиль хореографии, отражающий дух эпохи (балетмейстер И. Бельский). Есть верные черточки в обрисовке общей атмосферы придворного театра, нравов его в те далекие времена. Точен и трогателен образ всезнающего, вечного хлопотуна, эдакой «палочки-выручалочки» — помрежа Петрова (Н. Трофимов). Это живой характер. Такие люди были, есть и всегда будут в каждом театре, они живут и дышат искусством, преданно служат ему.

В сценах, сыгранных французскими артистами,— в доме Петипа-отца, в ресторане — есть изящество, легкость, юмор. Удачен эпизод в Летнем саду: во время прогулки с Чайковским придворный балетмейстер, увлеченный задорным русским танцем, сам пускается в пляс. Вот тут-то он уж поистине «француз российский», как любовно и метко прозвали Петипа русские собратья по искусству.

Но эти остающиеся в памяти сцены не могут снять серьезных упреков в адрес фильма. Правда, нельзя в то же время не отметить определенного познавательного значения картины. И я понимаю признательность зрителей авторам «Третьей молодости» за ожившую страницу истории русского балета, хотя страница эта лишь приоткрывает интереснейшую ее главу.

Я думаю, что следует извлечь из этой работы полезные выводы — ведь кинематограф еще будет обращаться к воплощению музыкально-хореографических тем. И быть может,— хочется верить в это — подойдет к созданию фильма о русском музыкальном гении — Чайковском.

Е. РЯБЧИКОВ

Героический репортаж

С горных круч летит вспененный Черемош — река Карпат. Где-то там, у ее истоков, растут благодатные густые леса. Они красивы и достойны лиры поэта. Но для местных жителей горные леса — всего лишь цехи снабжения заводов и строек отличным строительным материалом.

Река в Карпатах — давно проверенное средство доставки леса, и один Черемош заменяет многие автопоезда.

Такова деловая тема кинопроизведения. Но она становится темой искусства, как только к ней прикоснулась «волшебная палочка» художника.

Лесосплав по Черемошу имеет, кажется, все преимущества перед автоперевозками. Тут вроде и разговаривать бы не о чем. Но... Смотрите, какая крутизна у реки! Какое гремучее клокотание горного потока. Какие смертельные опасности таятся за каждым поворотом, в узкостях, на отходе фарватера от вынырнувшей из волн скалы... И тут выясняется, что преимущества голубой дороги исчезают — разве можно сплавлять лес в таком кипятке? И кто поведет плоты там, где опасности нагромождены одна на другую?

Есть такие люди — кирманичи. Для них повседневный трудовой подвиг — профессия, работа. Им, кирманичам, и посвящен фильм «Плотогоны»*, созданный на Украине.

* Сценарий И. Грабовского, Ю. Ткаченко. Режиссер И. Грабовский. Оператор Ю. Ткаченко. Звукооператор И. Ренков. Редактор А. Крахмальный. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1965.

Три новеллы вводят нас в удивительный мир будничного героизма. Они знакомят нас с людьми большого мужества, умеющими прямо смотреть в глаза беде и опасностям.

Новеллы объединены своеобразным сюжетом— этим сюжетом является... река. Она захватывает наше внимание и ведет сверху — с гор — в низины, где ждут лес, где он так нужен. И следом за плотами, вернее, на плотах, мы отправляемся в одно из поразительных путешествий.

Вот мы на выкатке леса на берег Черемоша, где вяжут плоты. Туго скрученные, они покидают запань и с ураганной скоростью бросаются с бушующим потоком. Вместе с плотами и их повелителями — кирманичами — и мы отправляемся в путь по сюжету — по неуемной реке.

Сверху — вниз! Вниз, все вниз, мимо утесов и скал, мимо деревушек и охотничьих хатенок, без остановки, с нарастающей скоростью. Справа и слева то и дело возникают леса, поляны, дома, автостанции, стада. Перед глазами появляется низкий деревянный мост, и тут нужно в мгновение нагнуть голову.

Быстрее, быстрее!.. Впечатление такое, что мы мчимся в курьерском поезде, лишившемся тормозов. Рев, гул, стоны реки смешиваются с сильными и резкими командами. Они односложны, точны, и когда слышится гортанный клич — плотогоны наваливаются на греби, усиленно загребают ими воду, отгоняя плот от приближающейся отвесной стены. А вот и те, кто ведет плот через пороги и буруны по извилистой голубой дороге. Обветренные, загорелые, стоят гонщики. В своих пестрых национальных костюмах, в резиновых сапогах, в шляпах с диковинными перьями за лентами, с зажатыми трубками в губах, они прочно стоят на ходуном ходящих бревнах, бегают по скользкому, уходящему из-под ног плоту и с такой силой работают длинными рулями-гребями, что перед их упорством и силой отступает река.

Чем страшнее на порогах, чем круче и пенистее вал, дыбящийся на камнях, тем стремительнее движения кирманичей, тем ладнее они трудятся, подчиняясь ритму движения, требованиям своего капитана. Тогда они уже не разговаривают между собой — только движение плеча, резкий поворот головы, взмах условно сложенных пальцев — вот и все...

А плот зарывается в волны, взлетает на гребень вала, и проваливается в пучину, и снова взлетает, словно обретая летучесть, и валится к нагромождениям камней. В эти полные драматизма минуты кирманичи действуют особенно точно, уверенно и дружно. Сколько силы и твердости в их бронзовых руках, отмеченных следами схваток с рекой. Какие суровые и в то же время нежно-синие глаза у этих людей, с которыми мы стоим совсем рядом. И вдруг все исчезает — исчезают плотогоны, исчезает сам плот, не видно берегов: река захлестывает экран, бьет нам в лицо пеной, брызгами, давит толщью вод. И в этом потопе, в пенном вихре только смутно угадаешь очертания упавшего плотогона да сломанную вихрем гребь...

Но плот сбрасывает с себя реку и отряхивается, встают с бревен люди, хватаются они за рули и снова ведут плот по реке-урагану.

Только вы передохнули, только затянулись вместе с плотогонами горькой и едкой малостью табака, как все начинается сначала. Опять дыбится река. Опять волны рвут плот. Опять шкалистый ветер валит с ног... И вот— беда... Внезапное половодье вздуло реку, с гор летит уймища воды, она срывает мост, и мы видим, как мост обваливается на пролетающий плот, и плот разрывается, и бревна, вставая торчком, закупоривают реку...

В эту трагическую минуту, когда человек уже не в силах совладать со стихией, кирманичи с наибольшей яркостью проявляют себя, свой характер— они не сдаются до последней минуты, они сражаются со стихией, и они спасают плот, снова вяжут его и гонят к заветной запани, где ждут лес.

Наконец плоты приходят к цели и застывают на рейде. Экран охвачен синевой и дымкой, и всюду разлит покой, и очи захватывает дрема, и вдруг задаешь себе вопрос — как же так случилось, что ты, зритель, все увидел, все пережил с такой полнотой и яркостью чувств? Ведь ты был в круговерти реки, ты тонул с плотогонами и вместе с ними погибал в пучине, ты всплывал и снова плыл на плоту... Как все это произошло?

Оператор! Это он, наш отважный друг-репортер, смелый и простой труженик кинематографа, прошел весь путь с плотами и дал нам возможность жить неведомой прежде жизнью, увидеть и полюбить скромных и бесконечно отважных людей — кирманичей.

Советской кинематографии всегда «везло» на замечательных операторов-репортеров. Невольно вспоминаешь Э. Тиссэ и его съемки в годы гражданской войны, вспоминаешь Р. Кармена. Операторы обессмертили свое имя в годы Отечественной войны, и светлая память героев Владимира Сущинского, Маши Суховой, Бориса Стояновского и других — вечное свидетельство отваги тех, кто снимал под огнем.

Героические традиции кинематографического репортажа продолжаются и умножаются теперь, в мирное время. Прежде всего хочется отметить

космических кинооператоров, работающих в весьма сложных и трудных условиях. Это они поднимаются вместе с космонавтами в «бассейн невесомости», сидят с ними в сурдокамере или в термобарокамере, прыгают на батуде, ныряют в глубины водяных бассейнов. Автор этих строк не раз был свидетелем безупречной и бесконечно отважной работы операторов В. Суворова, В. Афанасьева, М. Рафикова, Н. Шумова, И. Касаткина, Д. Гасюка, Б. Головни и других мастеров репортерской «храброй работы». Обычно говорят: ну, космос — это сама необычайность, там все настолько фантастично, героично, что только поворачивай камеру — и всюду найдешь героику и фантастику.

Спору нет, штурм космоса требует ото всех мужества, собранности, дерзновения, отваги, и там «легче» найти героев и героические ситуации. Ну а лесосплав?.. Оказывается, ищущий, внимательный и жадный до жизненных впечатлений оператор всегда найдет мужественных людей в любом месте страны, в любой профессии. Давно известно, что герои — среди нас, что живем мы в стране героев и жизнь народа, строящего коммунизм, овеяна героизмом.

Кинорепортер Ю. Ткаченко увидел героизм в своем естественном состоянии там, в глубинах Карпат, и поведал нам о народном характере, о готовности тружеников к подвигу, о доброте и силе, о смелости и юморе людей, везде и всюду сохраняющих присутствие духа.

Точно выбранный жанр — репортаж — сделал фильм достоверным, убедительным; зритель всей душой ощущает «эффект присутствия» — мы как бы прошли весь путь по реке и вместе с плотогонами хватили горя на порогах и шиверах. Репортаж позволил ощутить и «сиюминутность» событий — все происходит сейчас, в это мгновение, и мы живо и остро переживаем перипетии борьбы с рекой.

В фильме «Плотогоны» — фильме героическом, мужественном — живо видим мы продолжение репортерских традиций Р. Кармена, М. Ошуркова, М. Трояновского, В. Микоши и многих, многих других операторов, создавших бессмертную героическую кинолетопись страны. История продолжается. Страна живет, строит, развивается, растут новые люди, новые герои и так важно запечатлевать их простые и суровые трудовые подвиги и нести их на экран в массы.

Есть чудесный эпизод в фильме «Плотогоны»— в пути после схваток с бурями, порогами, водоворотами плотогоны делают остановку, они пьют пиво, отдыхают, и в это время в небе появляются белые следы — летят сверхзвуковые самолеты. Словно какой-то фантастический автограф возникает на синем фоне — это «расписываются» летчики-реактивщики. С экрана звучит всем знакомая песня: «На пыльных тропинках далеких планет останутся наши следы...» Нарастает, крепнет эта песня, все отчетливее следы в небе, и кажется людям, только что творившим подвиг, что все героическое, необычайное— там, в небе, что вот они просто труженики, выполняющие план, думающие о графике сплава, подсчитывающие кубометры древесины. А вот там... там — герои, там что-то невероятно дивное и сказочное...

Да, в небе — всегда сказка. Но она такая же сказка, как и подвиг кирманичей.

Документальный фильм «Люди над облаками»*, созданный той же Украинской студией хроникально-документальных фильмов в 1965 году, уносит нас, зрителей, в небо — к людям свободного парения в воздухе, к смельчакам, летающим, как птицы, падающим и во время падения играющим на трубах, сражающимся на рапирах.

Парашютисты! На родине парашюта и парашютного спорта выросла когорта замечательных мастеров. Один из них — Сергей Киселев, став кинооператором-репортером, водрузил себе на голову широкоформатную съемочную кинокамеру и провел поразительные съемки во время прыжков парашютистов. Для определения того, что происходит на экране, могут пригодиться любые самые восторженные выражения — чудо, диво, сказка, фантастика! Действительно, то, что мы увидели впервые, поразительно.

Передать содержание фильма невозможно: его нужно видеть, причем видеть не раз, а много, много раз, получая все новые и новые возможности для раскрытия ускользнувших деталей, для раскрытия более глубокого характера событий. Вас охватит живое и острое ощущение новой среды обитания Человека; разверзлась бездна, и в этой бездне живет, побеждает, трудится Человек.

Читатели более старшего поколения помнят, как все мы восхищались первыми парашютистами. Теперь парашютный спорт стал массовым, любимым молодежью. Автор этих строк сам когда-то прыгал с парашютом, учился летать и летал, привык к авиационной атмосфере, но и он был ошеломлен, когда увидел на экране такое, что заставляет сидеть в зрительном зале с сильно бьющимся сердцем и чувствовать в горле горячий ком...

* Автор-режиссер А. Фернандес. Воздушные съемки С. Киселева. Оператор В. Таранченко. Звукооператор И. Ренков. Редактор Ю. Лубоцкий. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1965.

Парашютисты, находясь в свободном падении, весело, легко парят; играют на музыкальных инструментах, водят хороводы, слетаются в круг и разлетаются в стороны, бьют в барабаны, занимаются акробатикой... А мы? Мы как бы находимся с ними, с этими отважными мастерами, там — в небе за облаками. Мы падаем с парашютистами и, падая, живем какой-то особой, невиданной жизнью — между небом и землей.

Сергей Киселев — бесстрашный репортер-кинематографист — стал открывателем «закулисной жизни» воздушных акробатов. Он познакомил нас с рабочими, научными сотрудниками, инженерами — с Владимиром Чижиком, Львом Зализиным, Юрием Поповым и их друзьями-товарищами, ставшими парашютистами-виртуозами. И мы увидели и полюбили этих смельчаков. Но мы полюбили и того, кого не видели на экране, — репортера-парашютиста Сергея Киселева, показавшего своими съемками, какие необычайные возможности открываются для сценаристов и режиссеров, как важно всем нам познавать и осваивать целый мир героизма и труда, мечты и фантазии окрыленных подвигов — авиацию, парашютизм, космонавтику.

Эстафета героического кинорепортажа продолжается. Растут и становятся известными новые репортеры.

Впереди — полеты на Луну, к планетам солнечной системы, впереди новые чудеса коммунистического века, и, конечно же, на переднем крае всегда будет человек с кинематографической или телевизионной съемочной камерой — репортер-оператор.

А. АЛЕКСИН

«Расскажите нам обо всем!..»

Заметки писателя

На небосклоне нашей кинематографии, адресованной юным зрителям, вспыхнула «Звездочка»*. А так как этот небосклон не слишком густо усеян светилами, новая «Звездочка» обратила на себя внимание: мы сразу устремили на нее свои доброжелательные телескопы.

Речь идет о новом киноальманахе, который родился на Московской студии с сухим и, я бы даже сказал, отпугивающим именем — «Моснаучфильм». Название-то у студии не очень благозвучное, суховатое, а работает она интересно, потому что всегда в поисках нового. По крайней мере беру на себя смелость так именно оценить работу того творческого объединения студии, которое посвящает свои поиски и находки детям. Да, это воистину т в о р ч е с к о е объединение!

Мы, детские писатели, получаем много писем от своих юных читателей. Почти каждое письмо — это заявка на повесть, или рассказ, или стихотворение. О чем же хотят узнать наши ребята из новых книг (и, разумеется, в такой же степени — из новых фильмов)? Вот пятиклассник Володя Коршунов, мне кажется, сумел обобщить требования всех своих сверстников — он пишет: «Расскажите нам обо всем!..» «Моснаучфильм», откликаясь на просьбу Володи, и стремится ответить на многие из знаменитых ребячьих «ста тысяч почему».

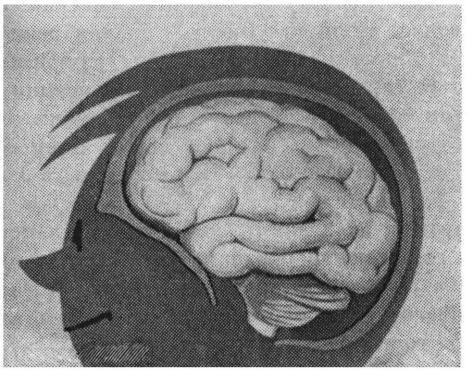
Если о том, что еще неведомо юному уму и сердцу, рассказано талантливо, ребенку всегда кажется, будто он не просто у з н а л, сам совершил открытие. Дети мечтают постигать новое не на докладах, а в походах и путешествиях. Такие путешествия они могут совершать, находясь в комнате или в кинозале: они ведь так любят, чтобы их проводниками были интересная книга или интересный фильм. Но только непременно интересные, увлекательные!

Я уже много раз писал о том, что, на мой взгляд, специфика искусства для детей — это не проблема содержания (с ребенком можно разговаривать на любую и даже самую сложную тему!), а главным образом, проблема формы. Недаром А. Макаренко утверждал, что «особенности, которые отличают «детскую» литературу от «взрослой», заключаются не в том, о чем рассказывается, а в том, как рассказывается».

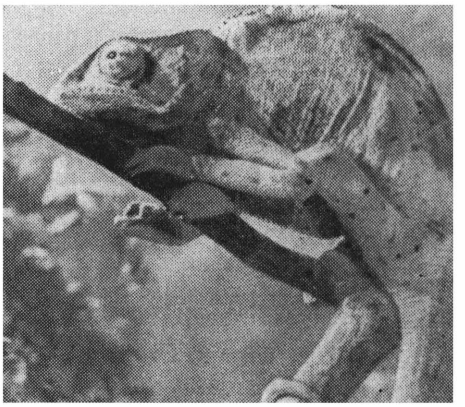
Заслуга детского объединения «Моснаучфильма» состоит в том, что оно находит и привлекает к работе тех мастеров литературы и кино, которые умеют разговаривать с маленькими зрителями увлекательно, забавно, которые владеют секретами

* «З в е з д о ч к а». Киноальманах № 1, «Моснаучфильм», 1965.

«Рыцарь Вася»



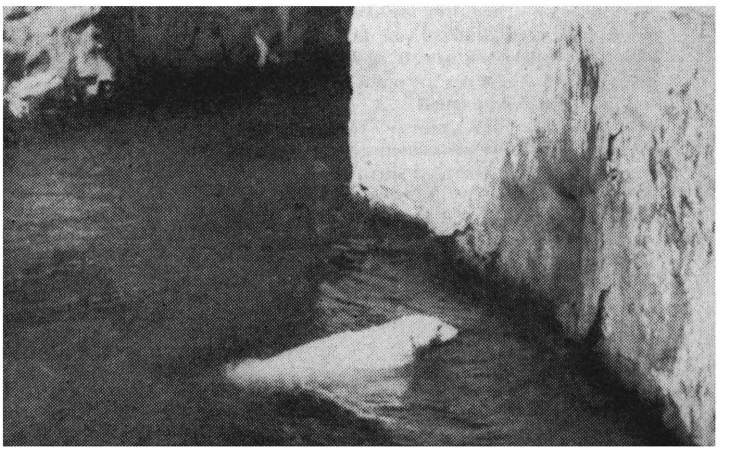
«Где живет твой ум?»



«Глазастый»

«Снежок»

Киноальманах
«Звездочка»



специфики искусства для детей. А еще владеют даром не забывать о своем собственном детстве и даже сейчас (невзирая на возраст!) умеют смотреть на мир широко раскрытыми глазами мальчишек и девчонок.

Именно такие люди работали над альманахом «Звездочка».

В самом деле, только прекрасное знание детской психологии и всех тайн ребячьих восприятий помогло писателю Алексею Дорохову и режиссеру В. Поповой повести ребят за собой в захватывающе интересное путешествие по... извилинам человеческого мозга. «Где живет твой ум?» — называется этот фильм, который в остросюжетной форме рассказывает о сложнейших научных проблемах. В свое время мы зачитывались книгами Я. Перельмана, на обложках которых к названию той или иной отрасли науки неизменно добавлялось слово: «Занимательная»... Вот и фильм, открывающий альманах «Звездочка», можно, мне думается, отнести к разделу «Занимательной физиологии».

Следующие фильмы альманаха отправляют ребят в гости к столь любимому ими миру животных. Юные зрители как бы совершают путешествие по всему земному шару — с юга на север. В жарких широтах они знакомятся с необычайно любопытным зверьком хамелеоном, имя которого стало нарицательным в нашем человеческом обиходе. А на вьюжных, холодных широтах дети заводят веселое знакомство с белым медвежонком по имени Снежок. Оба фильма познавательны и очень поэтичны. Это не только некая «занимательная зоология» — нет, фильм «Снежок», к примеру, прививает юным зрителям и высокие чувства гуманизма, доброты. Одним словом, режиссеры и операторы выступают здесь не только много повидавшими и потому желанными для зрителя рассказчиками, но и умными воспитателями ребят.

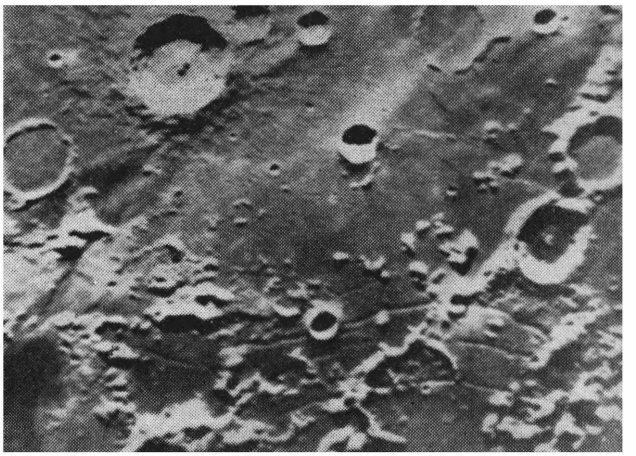
Тонким моральным проблемам посвящена и киноновелла «Рыцарь Вася», снятая режиссером Л. Гольденбланком по рассказу Юрия Яковлева. О смелости и трусости, об истинной и показном заводит беседу с ребятами эта картина. О рыцарстве, которое всегда немного словно, потому что всегда — в поступках, в благородных свершениях...

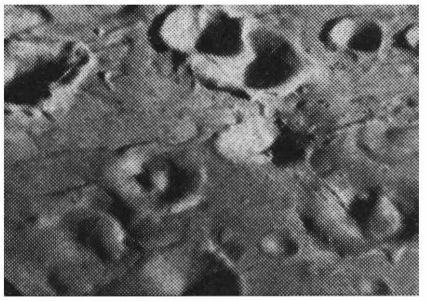
Мы видим, что страницы киноальманаха привлекают и своим разнообразием. Однако тут самое время сказать и о недостатках альманаха. То, что он тематически разнообразен — хорошо, но что в нем нет точного возрастного прицела — это мне кажется, художественным и воспитательным просчетом. Ведь киносюжеты «Снежок» «Глазастый» (про хамелеона) адресованы самым маленьким зрителям, дошколятам; фильм «Где живет твой ум?» — тем, кто уже пошел в школу, а «Рыцарь Вася» и по теме и по художественным средствам явно рассчитан на ребят пионерского возраста и попросту на взрослых людей.

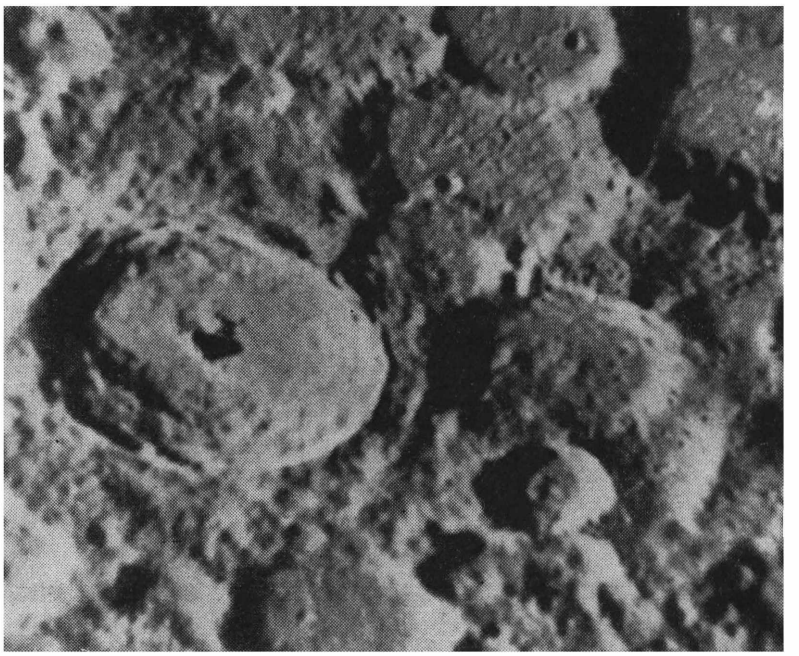
Хочется сказать и о некоторой затянутости первого и последнего сюжетов.

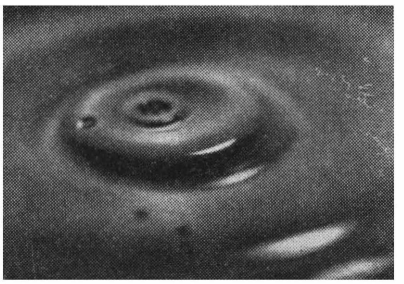
И все-таки рождение нового киноальманаха — большая радость! Жаль только, что эту радость не захотели разделить вместе с нами товарищи из Комитета по кинематографии: в планах на 1966 год «Звездочка» отсутствует. Неужели ее собираются погасить?.. В это не хочется верить!

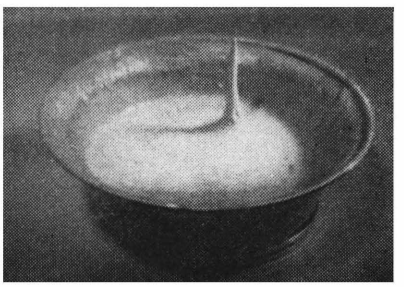
«ТАЙНА ЛУННЫХ ГОР»
(журнал «Наука и техника» № 1 за 1966 год; режиссер выпуска Е. Эратов, автор текста Л. Пикалев, редактор А. Левин, директор Б. Родин)











Наш глаз уже привык к лунному пейзажу — ведь совсем недавно советская ракета передала с Луны целую фотопанораму. А на Земле не затихают споры о причинах образования лунного ландшафта. Об одной из версий происхождения рельефа Луны рассказывает сюжет «Тайна лунных гор». Ученый А. Беневолинский (верхнее фото) считает, что лунные горы сформировались под действием метеоритных толчков. Режиссеру-оператору Б. Сломянскому с помощью рапидной съемки удалось наглядно проиллюстрировать это научное предположение (два нижних фото).

Ан. ВАРТАНОВ

Деятельная любовь

Кинолюбительству, как и некоторым другим новым явлениям в нашей культуре, не очень-то везет в критике. То восторженные поклонники любительского кино объявляют его альфой и омегой киноискусства: все лучшее за семьдесят лет существования съемочной камеры, уверяют они, было снято людьми, которые пришли из других профессий. Вспоминают даже первые фильмы Люмьера как начало любительского кино. То «доброжелатели» иного рода похлопывают снисходительно любителей по плечу: мол, снимаете, друзья, стараетесь? Ну-ну. Это дело хорошее: чем слоняться по улицам, «забивать» козла, водку пить, лучше взять в руки камеру и снимать родных, близких, товарищей по работе.

Я, конечно, привел две точки зрения в их крайних выражениях, однако в такой или в более смягченной форме они существуют и имеют широкое хождение в нашей кинематографической среде. Что уж греха таить, не секрет: подавляющее большинство профессиональных кинематографистов не знает о делах любителей. Даже лучшие картины, отмеченные наградами республиканских или Всесоюзного смотров кинолюбителей, известны лишь членам жюри да небольшой группе энтузиастов этого дела. Получается подчас курьезное положение: наши любительские фильмы едут за рубеж, на международные фестивали работ самодеятельных кинематографистов, получают там призы, с триумфом возвращаются и... вновь водворяются в железные коробки, хранящиеся либо у авторов, либо в секции по работе с кинолюбителями Союза кинематографистов...

Мне довелось посмотреть несколько сот новых фильмов, созданных руками кинолюбителей, представленных на прошедших смотрах: московском городском, сельском республиканском, наконец, всесоюзном. Передать, даже в самом общем виде, впечатление, оставленное каждой картиной,— дело невозможное. Да и вряд ли нужное: очевидно, важнее всего поговорить не о частностях, а о том главном, что объединяет работы многих любителей, что составляет их основные достоинства и недостатки.

Современный уровень развития кинолюбительства характеризуется, если можно так выразиться, «многослойностью» представленных в нем явлений. Соседствуют, находятся в одном строю, более того, проявляют немалую жизнеактивность произведения, которые отличаются друг от друга не только по жанровым и эстетическим признакам: нет, они находятся в совершенно разных измерениях, имеют разные причины появления, а посему и функции.

●

Значительную часть работ кинолюбителей (пожалуй — большую по количеству) составляют фильмы, снятые, что называется, «для себя». Ежегодно десятки тысяч людей покупают киноаппараты, и начинают они с постижения азов съемки: сначала квартира и семья, затем улица, двор становятся их первыми неизбежными объектами. Тут, надо признаться, фантазия человека с киноаппаратом на первых порах весьма невелика. Автор, говоря эстетическими терминами, подпадает под обаяние натуры и слепо следует за ней. Бесконечно повторяются кадры: жена на кухне, муж читает газеты, младенец, улыбаясь беззубым ртом, тянет ручонки к незнакомому предмету, собака бежит по двору, машины катят по улице. Просмотр таких

фильмов напоминает подчас бесконечную демонстрацию на экране дублей одной и той же сцены.

Конечно, в съемках этого рода еще нет никакого искусства и ради справедливости надо признать, что на смотрах кинолюбителей (особенно на таких представительных, на которых мне довелось побывать), они появляются все реже и реже. Я все-таки начал с них свои заметки потому, что, во-первых, большинство любителей делают первые шаги к искусству, имея за плечами такие именно фильмы, и, во-вторых, во многих работах так или иначе проявляются еще рецидивы этого вот младенческого этапа развития кинолюбительства. Важно поэтому вскрыть истоки наиболее распространенных, повторяющихся из фильма в фильм ошибок. Необходимо показать нетворческий, пассивный подход некоторых любителей к окружающей их действительности.

Начну с примеров, в которых просчет авторов лежит, что называется, на поверхности. И. Шарапов из Майкопа снял картину «Труженики леса» — о майкопском опытно-показательном лесокомбинате. Фильм цветной. Очевидно, в нем автор впервые для себя открывал возможности цвета в кино. Способность пленки передавать интенсивность цветовой гаммы завладела воображением автора настолько, что он, вопреки требованиям темы, все чаще с рассказа о лесе сбивается на показ... цветов. Яркие, пестрые цветы вынесены даже в пролог фильма — они появляются до титров; ими же венчается рассказ о тружениках леса. А сами труженики даны в картине однообразно, тускло. Их мы видим в «уставных» ситуациях: то они стоят с автопилой «Дружба» в руках возле дерева, то стоят без пил — совещаются, то сидят — опять-таки совещаются, то обедают. Затем идут долгие, одинаково скучно снятые кадры, где грузовики-лесовозы вывозят древесину. Затем ни с того ни с сего показан детский сад комбината — и снова цветы, растущие во дворе детского сада.

Фактически, фильм этот мало чем отличается по методу от киносценок, снятых в кругу семьи: та же пассивность автора в выборе материала, то же предпочтение «киногеничного» обыденному и неэффектному, требующему от автора анализа явлений и проникновения в их суть. Вот и получилось в картине, посвященной труженикам леса, что единственные кадры, где чувствуется авторское неравнодушие,— это цветы, все остальное оказалось снятым как бы машинально, без мыслей и чувств.

Оценивая картины, подобные «Труженикам леса», задумываешься над истоками таящихся в них недостатков: от чего они идут? То ли повинна в них наивность автора, не обученного основам киноискусства, его «младенческое» восприятие явлений, то ли, напротив, сказывается влияние дурных, набивших оскомину штампов профессионального кинодокументализма, где люди чаще всего показываются в тех самых «уставных» ситуациях, в которых напрочь исчезает из кадра все сколько-нибудь живое, нешаблонное.

Позволю себе заметить, что между названными двумя, казалось бы, противоположными тенденциями есть немало общего: во всяком случае, и в том и в другом варианте общим исходом оказывается его величество кинематографический штамп. В одном случае шаблонное решение возникает под воздействием авторитета искусства: казалось бы, где еще черпать любителям художественные средства в свой арсенал. В другом рождению штампа содействует стремление автора снимать все, что ни попадется на глаза, без всякого разбора. Общим в этих двух подходах к явлениям жизни оказывается авторская пассивность, отсутствие серьезной и самостоятельной мысли, пронизывающей все изображение.

Даже в тех случаях, когда в основе любительского фильма лежит яркое, волнующее событие, приверженность к штампам способна свести на нет интересный замысел. В фильме «Страничка судьбы» (сценарий и постановка Ю. Малеева) рассказано о подвиге Оли Скопцовой: молодая работница с риском для своей жизни спасла девочку, зазевавшуюся на железнодорожных путях. За это Олю наградили медалью «За отвагу». Таков сюжет фильма, если только можно назвать сюжетом страничку человеческой судьбы. Очевидно, для киновоплощения этого рассказа сюжетом в истинном смысле слова становился показ того, что предшествовало подвигу, что сформировало в девушке те качества, которые позволили ей, не задумываясь, броситься навстречу опасности.

«Страничка судьбы», однако, сделана совсем по-другому. В ней добросовестно скопированы худшие черты подобного рода доку-

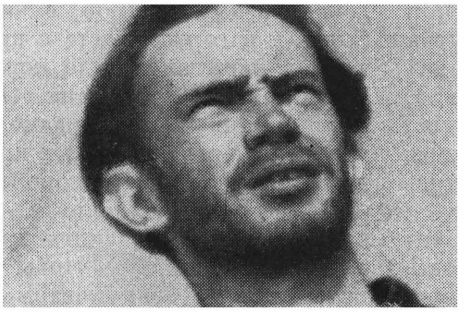
ментальных фильмов профессионалов — тех, что появлялись на наших экранах еще недавно (я бы назвал «Катюшу» В. Лисаковича тем рубежом, после которого старые методы показа человеческого подвига на экране стали совершенно невозможными). «Страничка судьбы» построена на нескрываемой инсценировке: живая Оля Скопцова добросовестно изображает Олю Скопцову «из подвига». Перед нами, скажем, разыгрывается сцена, где Оля, учащаяся профтехучилища, получает случайную двойку: мы видим, как она «переживает», как старается исправиться в учебе. После совершения Олей подвига (который, кстати, тоже разыгрывается в кадре) начинается серия поставленных «импровизаций». Директор училища, будто бы случайно узнавший о подвиге на железнодорожной станции, спрашивает Олю: «Что ж ты не сказала нам, что совершила подвиг?» Затем столь же «случайно» она слушает по радио Указ Верховного Совета о своем награждении медалью «За отвагу»...

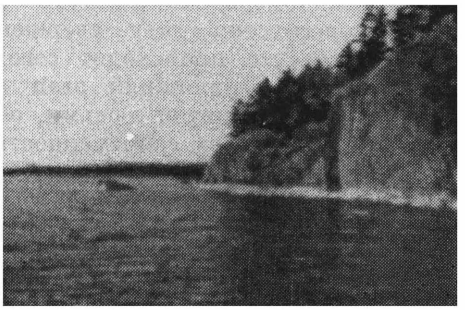
В фильме «Я вернусь» (авторы Д. Гоголев и Б. Флом из Витебска) рассказывается сходная история — о герое-дружиннике Василии Рыбкине, получившем в схватке с бандитами пять ножевых ран, парализованном и тем не менее оставшемся в строю. И снова в очерке тема героизма растворена в высокопарности текста, а человеческое обаяние героя подменено ставшими шаблонными инсценировками.

Размышляя по поводу встречающихся в любительских фильмах штампов должен сказать, что ряд из них я нахожу менее опасными, в какой-то мере простительными. Например, в большинстве туристских картин авторы не удерживаются от частых показов завтраков, обедов и ужинов у костров, причем в тексте неизменно присутствует полушутливое признание относительно того, что никто из присутствующих не жаловался на отсутствие аппетита («Романтика» — очерк Л. Ощепкова из Томска, «Мы живем под одним солнцем» — фильм, снятый ереванскими пионерами, и т. д.). Повторяющийся из фильма в фильм мотив, в отличие от приведенных выше, не заимствован из картин, снятых профессионалами, не основан на превратном представлении об искусстве; если уж можно в чем-то упрекнуть любителей, так в нежелании отказаться от показа всех сторон туристского быта, в который они, как истые туристы, влюблены.

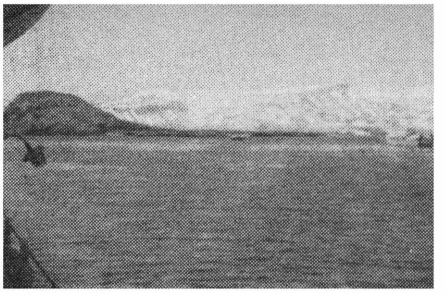
Увлеченность своим материалом, слитность с ним, пожалуй, одна из тех черт, по которым искусство кинолюбителей можно узнать даже без того, чтобы прочесть на титрах название какой-либо самодеятельной студии. Снимать о хорошо известном, о неоднократно виденном и пережитом, о том, что окружает каждый день,— один из законов непрофессионального творчества. Киноаппарат нередко оказывается немым (а иногда — и не немым!) свидетелем, фиксирующим события, в которых принимают участие люди. Скажем, отправляются каждое лето московские студенты на целину и берут с собой камеру: снятое за лето позволяет осенью как бы еще раз увидеть то, чем жили, чем волновались юноши и девушки недавно. Картина студентов МАИ «След на планете» (автор О. Беликов) волнует не столько мастерством съемок и монтажа, сколько материалом, заключенным в ней, вернее, авторским отношением к материалу. Просмотрев «След на планете», понимаешь, какой след в сердце студентов оставила целина, чем полюбилась им она, почему из года в год ездят туда отряды из МАИ.

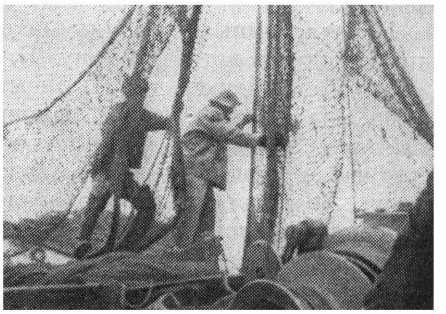
«По новому пути» — картина охотоведа А. Захлебного из Тувы (и другая его работа — «По нижней Тунгуске»), «Деревянные сказки» сахалинского врача А. Герасимова и журналистки А. Чадаевой, «Далекий Йемен» врача В. Паламарчука, «Таежный рассказ» участника геологической партии золотоискателя В. Великжанина — эти и многие другие картины рассказывают о местах, столь интересных и труднодоступных для личного наблюдения каждого из нас, что, казалось, само обращение авторов к такому материалу способно быть единственной целью творчества. Однако ни один из названных фильмов не эксплуатирует «экзотики» природного материала, напротив, глубокое знание, любовь к нему придают картинам любителей характер рассказа о том, что стало обыденным и привычным. В этих работах нет оттенка умиления (подчас встречающегося даже в фильмах профессионалов-документалистов, приехавших из столицы и ахающих по поводу найденных красот!), однако авторы не проходят мимо романтических сторон своей профессии (достаточно вспомнить увлекательные сцены охоты на волков в картине А. Захлебного), они не лишают себя возможности рассказать о драматических эпизодах (в «Таежном рассказе»





«Доброе утро, Ладога!»

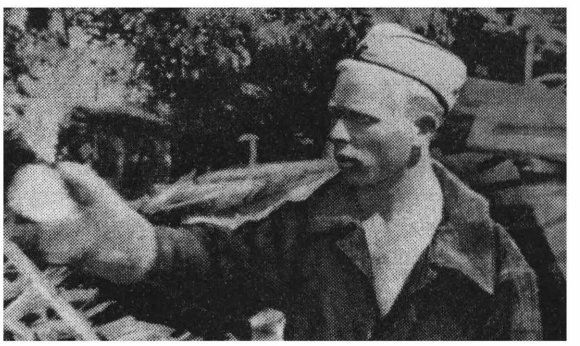




«На краю земли»

«Соленая земля»

«Братская помощь»



превосходно снят увиденный внимательным, исследующим глазом камеры острый спор геологов с внезапно нагрянувшим из центра инспектором), они, наконец, не отказываются от решения эстетических задач (зрителю, увидевшему однажды «Деревянные сказки», надолго запомнятся причудливые лесные скульптуры, созданные сахалинской природой).

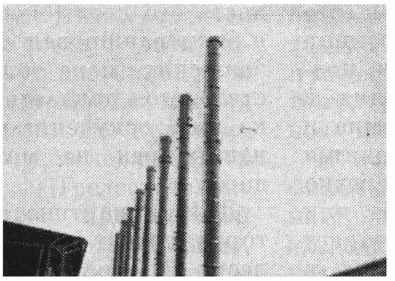
Перечисленные картины (а к ним я бы прибавил «25 лет Магадану» Б. Комогорова, «Переправа—переправа» Н. Шерстюка, «Доброе утро, Ладога!» О. и Г. Огановых, «Соленая земля» В.Чубукова, «На краю земли» Н. Гендлина и многие другие) составляют немалую часть творчества кинолюбителей. Они существенно расширяют географию нашего киноискусства: там, где был до нас человек с любительской камерой, — можно смело сказать — побывали и мы, зрители этих картин.

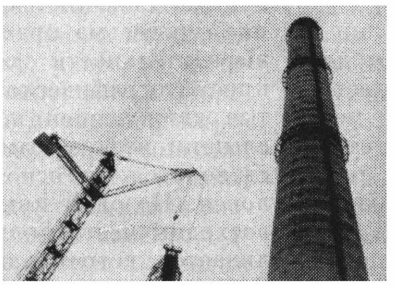
Впрочем, для многих любительских картин География — не единственная муза: рядом с нею встает и История. Фильмы любителей, снятые в разных уголках нашей страны, становятся своего рода летописью, историей мест, заводов, колхозов, коллективов людей. Некоторые фильмы отмечены печатью той конкретности, которая делает их равноценными историческому документу. «Арбат» А. Маклакова и М. Баскаева — одно из самых впечатляющих произведений, которое мне довелось увидеть на любительском экране,— шаг за шагом прослеживает изменение облика старой московской улицы. Авторы, архитекторы по образованию, не остались безучастными к происходящим переменам: лиризм съемок, влюбленность в ставшую историей улицу делают их скромную картину исполненной ощутимой элегии. На прошедшем недавно Всесоюзном съезде архитекторов не раз говорилось о немалых архитектурных ценностях, погибших при реконструкции Арбата; я слушал выступающих, и их слова не были для меня открытием, ибо после фильма Маклакова и Баскаева я мог сказать, что своими глазами видел запечатленную на пленку судьбу старой улицы.

Другой фильм, ставший документом истории,— «Братская помощь» — снят нашими воинами Н. Фоминым и Д. Кубеевым. Известно, что советские воины пришли на помощь разрушенному землетрясением югославскому городу Скопле. Трагедия македонской столицы, потрясшая весь мир, увидена глазами саперов, в числе первых прибывших в город вместе с врачами — во всяком случае, задолго до корреспондентов кинохроники. В репортаже кинолюбителей нет стремления умалить размеры причиненного городу ущерба, и в то же время в нем в каждом кадре сквозит спокойная уверенность, что население Скопле с помощью друзей сумеет быстро залечить тяжелые раны.

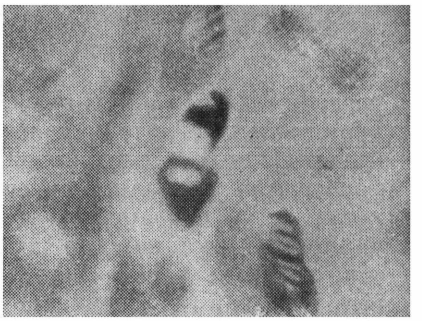
Впрочем, для того чтобы стать своего рода историческим документом, любительскому фильму не обязательно оперировать событиями, имевшими точную, зафиксированную повсеместно дату свершения. Многое из того, что происходит сегодня и знаменует собой сегодняшний этап нашей жизни в картине, снятой людьми, обладающими острым чувством современности, тем самым становится полноценным документом. «Огонек жизни» А. Шишкиной и В. Кузьменко из Грозного рассказывает в весьма непритязательной форме о работе молодого врача, вернувшегося после института в свое родное горское селение. Врач живет и работает в местах, где его предки жили сотни лет: теснящие селение горы напоминают о прошлом, а посему еще отчетливее видятся черты настоящего. Авторы не склонны специально подчеркивать некоторые детали, однако они оказываются тесно сплетенными развитием сюжета. На вызовы Хуссейн, герой очерка, ездит на автомашине «УАЗ», оборудованной по последнему слову медицинской техники: мы не раз видим ее на горных дорогах, где еще не так давно встречались лишь ишаки да лошади. Кровь, понадобившуюся для операции, доставляют на вертолете. Во время операции, встретившись с трудностями в лечении больного, Хуссейн читает последние научные исследования (это в горном-то селении, удаленном от всех центров!) и на их основании находит верный выход. Так, одна за другой входят в возникающий из фильма образ современного молодого сельского врача приметы времени. Конечно, перечисленные приметы носят во многом внешний характер, однако за ними легко угадываются и внутренние: изменился самый уклад жизни горного народа, его привычки и представления, изменилась и его молодежь.

Если в «Огоньке жизни» ощущение исторического документа возникает и без специально заданной документальности, то в очерке «От солдата до маршала» К. Григорьева,

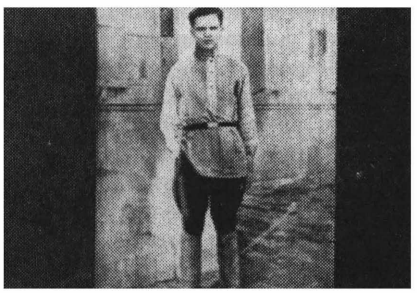




«Трубы, трубы и трубы...»



«Елки-палки»



«Один из нас»

рассказывающем о жизни маршала Блюхера, хроникальный материал кажется зачастую недостоверным. Дело, конечно, не в том, что фотографии и кадры старой кинохроники могут быть подвергнуты сомнению в подлинности,— нет, просто их организация в единую ткань рассказа столь бессистемна и неорганична, что многое тут становится недостаточно убедительным. Автор нередко одну и ту же фотографию полководца или один и тот же кусок кинохроники повторяет в очерке несколько раз, используя их в разном контексте, что лишает документ однозначности.

Случившееся с очерком о Блюхере ни в коей мере нельзя считать характерным для любительского кино: что-что, а качество документа своего времени, по крайней мере свидетельствующего о создателях картин, фильмам любителей присуще. Мало того, чаще всего в своих работах авторы не ограничиваются фиксацией окружающей их жизни: дотошного в мелочах летописца нередко сменяет страстный драматург. Показывая в своих фильмах борьбу старого с новым в нашей жизни, пропагандируя новое, обращая внимание на уродливые проявления старого, кинематографисты-любители фактически делают важное, государственное дело. Тут уж их съемки из приятного времяпрепровождения, формы развития художественных способностей и эстетического вкуса (я не стану перечислять всех полезных сторон киносамодеятельности) становятся еще и орудием формирования общественного мнения. Пусть любительские фильмы имеют ограниченный прокат, не беда. Ведь и проблемы, которые ставятся ими, чаще всего вытекают из местного материала. Так что те, к кому обращен голос создателей картин, имеют возможность услышать его.

Я начну с двух фильмов, в которых авторы возвышают свой голос в защиту природы. Один из них — «SOS», сделанный астраханскими пионерами (авторы Зоя Чернова и Миша Розовский), рассказывает о том, как дети спасают мальков рыб, оказавшихся после спада весенних вод в высыхающих лужах. Пионеры, работая по колено в грязи, переносят мальков к большой воде. В фильме, энергично смонтированном, тема заявлена сразу же в крупных планах, показывающих лужи с кишащими в них мальками. Беда, грозящая рыбе, воспринята авторами как своего рода сигнал бедствия: пионеры, работающие по спасению мальков, чувствуют себя занятыми весьма важным делом. Важность его столь велика, что, будь моя воля, я бы тиражировал «SOS», с тем чтобы в приволжских (и не только приволжских) областях его показать пионерам (и не только им): оскудение рыбных богатств многих наших рек не может не волновать каждого.

Другая картина рассказывает о беде, которая грозит другому нашему богатству — лесу. В. Коваленко, московский инженер, снял семиминутный кинофельетон «Елки-палки». Снят фильм без слов, однако молчание его весьма красноречиво. Тем более что выразительности сюжета помогает лаконизм кинематографического языка. Мы видим снятые движущейся камерой следы на снегу, слышим в фонограмме скрип шагов, и нам становится все ясно — это в лес пришел человек. Не один пришел — с топором. Превосходны места фильма, где камера останавливается, встретив на своем пути елочку, затем, оценив ее, движется дальше, к более нарядной, пышной. А затем уже движение камеры происходит от одного обломка ствола, торчащего из-под снега, к другому. Мы видим одновременно и зарождение мысли о преступлении против природы и результаты его. И когда на чистом белом снегу остается лежать веточка елки, зрителю кажется, будто перед ним лежит, истекая кровью, умирающее существо. Эмоциональность, одухотворенность камеры столь велики, что мы четко читаем все намерения и мысли автора, слившегося со своим аппаратом. Вот камера кружится возле нового дома, к которому вывели следы: она будто пытается заглянуть в зашторенные окна, поведать, что там, внутри. И вдруг камера натыкается на улику: на ступенях одного из подъездов — елочная осыпь. Здесь! Здесь находится человек, погубивший деревце. Грустным эпилогом к рассказанной в картине истории служит громадный костер, сложенный из елок — уже ненужных, отслуживших свое. Он горит на фоне стоящего поодаль дома: все рассказанное в фильме произошло в границах города Москвы.

«Елки-палки», на мой взгляд, хороши редкостным единством гражданской и эстетической позиции автора. Все, что хотел сказать В. Коваленко, он сказал языком киноискусства. Это редкость и в профессиональном кино, не только что в любительском. По-

этому, по сравнению с «Елки-палки», другой фильм — «Борьба в «Борьбе», снятый на самодеятельной киностудии Ленинградского института киноинженеров (хотя в этом институте хорошо знают, что такое кино, да и техника у них самая лучшая, 35-*мм* пленка и т. д.),— кажется менее ярким. Но проблема в этом фильме поставлена немаловажная, в чем-то совпадающая с «Председателем» Ю. Нагибина и А. Салтыкова. Тринадцатый послевоенный председатель колхоза «Борьба», подобно Трубникову, занялся производством досок, чтобы хоть как-то поставить колхоз на ноги. В фильме, правда, борьба колхоза за подъем сельскохозяйственного производства показана весьма бегло, и вскоре начинается апофеоз, напоминающий финал «Председателя»: вдруг в колхозе появилась широкорядная сеялка, вдруг пшеница вымахала выше человеческого роста. Вдруг купили стадо породистых коров, вдруг занялись разведением карпов и устройством пасеки. Одним словом, борьба в значительной степени присутствует в дикторском тексте да в заглавии картины. Это произошло, вероятно, потому, что картину снимали, когда основные трудности и основная борьба в колхозе были далеко позади.

Есть целый ряд фильмов, показывающих новое в нашей жизни: строящиеся улицы и города, входящие в строй фабрики и заводы, возникающие изобретения. Я, например, не забуду одночастевый немудреный фильм, снятый клубом любителей в эстонском городе Кохтла-Ярве,— «Маленькие силачи в недрах земли». В нем рассказано о новом способе штангового крепления кровли в сланцевых шахтах. Любому человеку, далекому от горно-рудного дела, тем не менее станет ясно из картины, в чем преимущество металлических распорных штанг перед деревом: удачно использованная мультипликация и четкость сценария делают картину выходящей за рамки узковедомственного значения.

Картины, подобные этой, интересны и с познавательной стороны и, возможно, с производственной. Они, кроме всего, пропагандируют новое. Наглядность пропаганды нового дает в руки кинематографистам — пусть они будут даже любителями — сильное оружие: увиденное в кино для многих становится своего рода инструкцией, которую можно тут же применить в жизни, повторить.

Эта вот черта киноискусства — наглядность, способность служить примером — побуждает весьма внимательно отнестись не только к кинематографическим достоинствам и недостаткам любительских фильмов, но и к тому, что подчас в них пропагандируется под видом нового.

В последнее время все чаще появляются фильмы любителей, в которых на местном материале показаны новые обряды, праздники, одним словом, новые черты быта. В некоторых из фильмов авторы поняли свои задачи весьма ограниченно: снять, запечатлеть, передать все то, что происходит под вывеской новых форм нашей жизни, не подумав, насколько они удачны, что они дают или могут дать. Получается подчас весьма курьезное положение: в тексте и в авторском пафосе фильмы пропагандируют какое-либо нововведение, а суть происходящего на экране в каждом кадре опровергает сказанное. В «Новых праздниках и обрядах» П. Михеева из Алтайского края на празднике урожая, происходящем глубокой осенью, девушки в белых подвенечных платьях на улице, в центре деревни подносят хлеборобам... шампанское. Глядя на мерзнущих под хлопьями снега «невест», ощущаешь, сколь неуместными кажутся на празднике надуманные его церемонии. Праздник наречения кажется еще более надуманным. На нем родители, в духе пионеров, дают торжественное обещание, в котором есть, между прочим, клятва «всегда помогать ребенку и приходить в трудную минуту к нему на помощь» (это к своему-то ребенку-то?!).

Все праздники, будь то проводы в армию, посвящение в земледельцы или наречение, выливаются в итоге в долгие и скучные митинги, в говорильню; ничего праздничного, помимо названия, в них фактически нет.

Отсутствие достаточного вкуса и самостоятельности суждения в некоторых фильмах подобного рода достигает угрожающих размеров: «День призывника», снятый Б. Раккеном в Иркутске, является свидетельством тому. Инсценировка зрелища на стадионе, где некие статисты пытаются наспех воссоздать (внешне, конечно) черты дорогих нам людей, героев революции, оказывается объективно где-то на грани с карикатурой. Удивляешься, как авторы фильма, пусть увлеченные во время съемок, не обратили на это внимания, когда пересматривали готовое произведение.

●

Я задался целью систематизировать хотя бы в самых общих чертах основные явления нынешнего кинолюбительства. Сегодня явственно различаются три направления в развитии творчества кинолюбителей. Первое, представленное в наибольшей мере теми, кого у нас называют «индивидуалами»,—это армия людей, недавно приобщившаяся к кинолюбительству. Количество съемочных камер, покупаемых у нас в стране ежегодно в магазинах, исчисляется десятками тысяч: за этими цифрами стоят люди, взявшие впервые в руки камеру и открывающие для себя неведомый мир кино. Тут даже не столь важно открытие кинематографа как такового (до него чаще всего бывает довольно далеко), сколько приобщение к творчеству, появление аппетита к созданию своими руками фильма, прокрутив который можно вновь увидеть то, что еще недавно было самой жизнью.

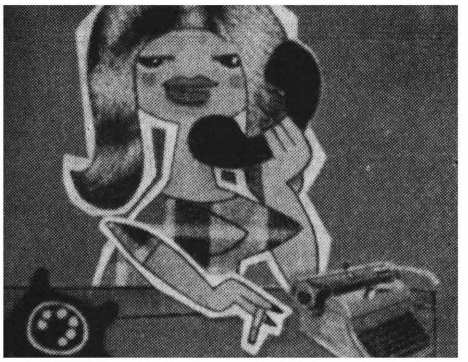
Подавляющее большинство этих людей — увы — остаются «неохваченными». Они не состоят в самодеятельных студиях и кинокружках, их творчество не выносится на суд товарищей, они не видят чаще всего работ других любителей. Это кинолюбительство исключительно «для себя». Польза его состоит в определенном эстетическом самообразовании, в постижении азов киноискусства.

Но есть вторая, сегодня наиболее организованная часть кинолюбителей. Объединенные в студии, они снимают много и упорно, создавая фильмы по всем правилам — сначала сценарий, затем съемки, потом монтаж, тонировка и даже иногда размножение копий. Тут в качестве главной задачи выступает стремление снимать не столько «для себя», сколько для зрителей своего клуба, предприятия, района, даже области. Тут уж любители ищут и темы, достаточно важные. Для них становится необходимым создание летописи завода или колхоза, они нередко выпускают периодические хроникальные киножурналы, одним словом, становятся историками и педагогами, пропагандистами и агитаторами. Люди эти по большей части проявляют немалое трудолюбие в освоении кинотехники, они кропотливо изучают основы кинематографического ремесла. Энтузиазм создателей фильмов столь велик, польза, приносимая ими, столь несомненна, что у критика зачастую не поворачивается язык, чтобы сделать упрек в шероховатостях, в том, что картина построена на приемах, давно известных (и уже отчасти устаревших) в профессиональной кинематографии, и т. д.

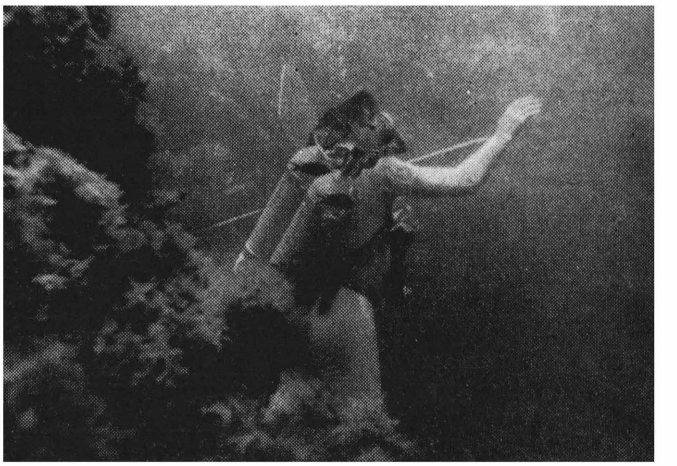
Впрочем, большинство кинолюбителей и не ставит перед собой цель изобретать новые пути для всего киноискусства: самодеятельность тем и хороша, что не стремится копировать достижения профессионалов, она имеет свои задачи и свои средства.

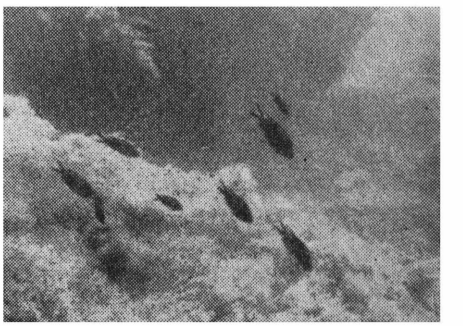
В ряду самодеятельных кинематографистов есть немалое число людей, отмеченных настоящим талантом: способностью видеть и воплощать увиденное в кинообразах. Некоторые из них, начав с любительского кино, затем идут дальше, поступают во ВГИК, продолжают работу в профессиональном киноискусстве. Другие сохраняют верность своей первой профессии, остаются в рядах кинолюбителей. Однако их творчество нельзя объяснить и понять только как съемки «для себя» или даже «для коллектива». Нет, создавая фильмы, которые, несомненно, приносят удовлетворение автору, оказываются полезными коллегам, кинолюбители, наделенные яркой творческой индивидуальностью, вместе с тем вносят определенный вклад в киноискусство. Да, да — не пугайтесь этого термина! Некоторые любительские картины сегодня нельзя исключить из широкой панорамы советского киноискусства, хотят того или не хотят профессионалы-кинематографисты, до сих пор относящиеся с немалой долей снисхождения к фильмам любителей (во всяком случае, привыкшие судить о них понаслышке, не видя большинства картин). Но сегодня нельзя считать себя компетентным в вопросах советского киноискусства, не зная наиболее ярких любительских работ, сделанных в Москве и Ленинграде, Риге и Ташкенте. Этих фильмов, составляющих небольшую часть от общего числа снятых любителями картин, все же немало, поэтому в одной статье нет никакой возможности даже бегло охарактеризовать каждый из них. Я остановлюсь лишь на самых, на мой взгляд, важных, принципиальных работах.

Начну с трех картин, которые для меня объединяются, при всей несхожести их авторов, общностью понимания ими роли киноязыка. Все это фильмы, сделанные, как принято сейчас говорить, в поэтической манере. Это «Живая вода» ленинградцев Г. Кравцова и П. Мостового, «Будний вечер» москвичей А. Эпштейна и Е. Шапиро, «Трубы, трубы и трубы...» В. Абуладзе (Тбилисский политехнический институт).



йна комнаты 216»





«Девочка и море»

«Лесная сказка»

«Живая вода» — лирический рассказ о городе на Неве. Фильм состоит из множества разрозненных городских сцен — тихих и «бессюжетных». Связь между ними не событийная и не смысловая, переходы от кадра к кадру обусловлены сложными, не лежащими на поверхности, поэтическими ассоциациями. Внутренней связи между частями во многом способствует музыка студента консерватории В. Арзуманова, специально написанная к картине: кроме нее и натуральных шумов города, в фонограмме нет ничего. Как и «Будний вечер», картина Г. Кравцова и П. Мостового лишена дикторского текста: впрочем, она в нем не нуждается. Все, что им нужно, авторы говорят языком изображения, шумов, музыки.

В фильме, снятом операторски безупречно, схвачены свойственные Ленинграду нюансы освещения, возникающие на грани ночи и дня: мы видим город таким, каким его нам могут показать лишь те, кто прожил в нем всю жизнь и чувствует его дыхание.

«Будний вечер», в отличие от предшествующего фильма, построен вокруг одного сюжетного эпизода: где-то на линии передач электрической железной дороги произошла авария. Дежурная бригада ремонтников выезжает на место и ликвидирует опасность. Вот и все. События картины переданы предельно скромно, я бы сказал, буднично, сосредоточенно-делово. И вместе с тем в них есть то, что я назвал выше поэзией. Она заключена в том, как показаны в фильме труд и люди труда. Постоянно перемежая кадры, показывающие переполненные вечерние электрички с людьми, возвращающимися после трудового дня, с кадрами, где ремонтная бригада ведет работы,— авторы исподволь проводят мысль о связи тех и других людей труда. Одни, отработав день, едут отдыхать; другие, напротив, заступили на дежурство, и теперь их труд охраняет первых от всяких неожиданностей. Опасность ликвидирована быстро и четко, так что едущие в электричке даже не узнали о ней, однако авторы снова и снова дают кадры в поезде. Спокойствие ничего не знающих об опасности людей — высшая оценка работы дежурной бригады. Красивые ночные съемки, дополненные выразительной партитурой звуков, создают целостное впечатление от фильма.

В фильме грузинских кинематографистов отчетливее чем где бы то ни было чувствуется та традиция нашей кинопублицистики, которая связана с именем Дзиги Вертова. Ораторская манера в выборе и подаче материала, неоднократные повторы-рифмы, неожиданные планы-открытия, любовь к «киногеничным» изобразительным мотивам, пристрастие к сверхкрупным планам-деталям и многое другое позволяют мне сделать этот вывод. Начиная от отдельного, от съемок разных, не похожих друг на друга труб, авторы затем расширяют свою мысль, показывая то, что стоит за ними. Так, в фильм входят автозавод и электровозы, шахты и фабрики — одним словом, все многообразие промышленных современных комплексов, которые символизируются трубами, их горделиво уходящими ввысь вертикалями. По бессюжетности и «стихотворности» «Трубы» чем-то напоминают «Живую воду», но кинематографический язык у них совершенно различный, я бы сказал даже, противоположный. Мягкости, недосказанности ленинградцев противостоит ритмически четкая, мажорная стилистика тбилисцев.

Три картины, сделанные в поэтическом ключе, весьма несхожи. Они показывают не только богатство возможностей поэтического кинематографа, но и разнообразие талантов авторов любительских картин. Тут в каждом кадре чувствуются глаз человека с камерой, его манера видеть, манера понимать.

Конечно, в поэтических вещах авторское «я» воплощается выпукло и ярко. Но это не значит, что в других формах киноискусства личность автора проявляется менее определенно. В. Великжанин, снявший «Таежный рассказ», не питает склонности к поэтическим формам: его стихия — проза, причем проза суровая. Автор вместе с геологами-золотоискателями отправился в трудный поход и взял с собой «Конвас-автомат». Сначала участники партии чурались камеры, а затем, когда начались трудные участки, забыли о ней и перестали обращать внимание на направленный на них объектив. Так у Великжанина оказался в руках редкостный кинематографический материал — люди, которые живут на экране. Интересным оказывается все: и быт, и природа, и поиски золота, и людские взаимоотношения. Авторское слово в фильме не дублирует изображение, как это часто бывает, и даже не поясняет его, но прежде всего дает отношение к показываемым событиям, восприятие их кинематографистом. Поэтому, наверное, фильму весьма соответствует его название — это дейст-

вительно рассказ человека, побывавшего в тайге с нелегким делом. Лучшая сцена, о которой я уже упоминал,— это крутой спор геологов с инспектором, выразившим сомнение в правильности их поисков. Найденное в финале золото — не столько традиционный «хэппи-энд», сколько конец одного из этапов пути, вслед за которым немедленно начнутся другие, не менее трудные и увлекательные.

Ташкентские кинолюбители сняли фильм, который нельзя смотреть без волнения. Он сродни «Катюше» В. Лисаковича, хотя, кажется, его сняли чуть ли не раньше, во всяком случае, авторы его не знали о существовании «Катюши», когда работали над своей картиной. Фильм В. Шифмана «Один из нас» рассказывает об Александре Николаевиче Изотове, архитекторе, потерявшем на фронте зрение и все же не оставившем своей профессии. Сюжет картины выстраивается из суммы нескольких интервью-рассказов, которые звучат в кадре: друзья, однополчане, коллеги Изотова рассказывают о разных этапах его жизни. Делается это не в умилительном тоне (он уже успел проникнуть вместе с модой на интервью в наше профессиональное документальное кино), а спокойно, с целью рассказать, а не возвеличить. В процессе этих интервью, снятых без жесткой программы, предложенной авторами и обычно сковывающей людей, делающей их рассказ суше и официальнее, раскрываются черты не только Изотова, но и самих говорящих. Интервью, в котором выступает инженер Туренко, одно из самых впечатляющих, какие мне довелось увидеть на экране. Туренко был однополчанином Изотова. На его глазах был ранен Изотов. Он, истекающий кровью, обратился к Туренко с просьбой застрелить его. Когда Туренко рассказывает об этом с экрана, он как бы снова переживает все. Его голос дрожит и обрывается, он останавливается, делает паузы, ему нелегко... В конце фильма мы видим сегодняшнего Изотова: он вместе с архитекторами и строителями ходит по строительной площадке, советует, дает указания. Его собеседники, не замечая сами того, обращаясь к нему, говорят: «Посмотрите...»— и это не звучит ни нарочитым бодрячеством, ни снисходительной жалостью. Архитектор Изотов сегодня такой же, как и другие, он — один из нас.

Ленинградский архитектор Г. Байков снял фильм «Полтора миллиона га» — такова площадь города, в котором он живет. И фильм этот — о городе, о его архитектурном будущем, о жителях его, о транспорте и зонах отдыха. Одним словом, о многом, что сегодня составляет круг забот архитектора гигантского города. В отличие от «Живой воды» (один из авторов которой — тоже архитектор) «Полтора миллиона га» — не лирический рассказ, а полный цифр деловой отчет. Однако его серьезность не мешает ему быть в высшей мере увлекательным: факты, сведения, цифры, проекты сообщаются нам не в форме скучной лекции (обычная форма для большинства наших научно-популярных лент), а в виде непринужденной и увлекательной прогулки по городу вместе с авторами. В этом немалую помощь автору оказывает мультипликация, позволившая очеловечить город, создать исполненные юмора ситуации. Мягкий, добродушный юмор рассказчика — одна из немаловажных красок фильма, сделанного, кстати, в цвете и в этом доказавшего лишний раз свои высокие качества.

Мультипликация, ставшая в «Полутора миллионах га» одним из подспорьев авторов, в сделанной рижанином Ш. Тайцем картине «Тайна комнаты 216» является единственным средством рассказа. Фильм идет всего пять минут на экране, но в эти минуты мы узнаем кинохудожника, исполненного неистощимой фантазии и редкостного трудолюбия. Не стану рассказывать, сколь сложен и кропотлив процесс создания мультипликационного фильма, ибо заслуга Тайца не только в преодолении производственных сложностей, а в съемке смешного рассказа, сделанного современнейшим языком. Тайц свой фильм не рисует и в то же время не прибегает к помощи кукол. Он использует коллажи — вырезанные из бумаги фигурки. Кровавый Яцек, например, главный герой рассказа, весь состоит из кусочков газеты. Анекдот, лежащий в основе сюжета фильма, незамысловат, он вряд ли сулил автору удачу, не найди он всякий раз неожиданные художественные решения. Музыка и звук, имитирующий речь (магнитная запись, данная в убыстренном темпе), найдены и применены в «Комнате 216» весьма кстати. В результате вышла картина, которая так и просится на широкий экран: ее непременно должны увидеть зрители. Она им понравится, могу ручаться.

«Тайна комнаты 216» — это фактически фильм уже художественного жанра. Правда, он еще не игровой. Однако есть фильмы и

превосходные, которые обладают каждым из двух названных качеств. Я назову лишь два из них. Один — «Девочка и море», снятый группой москвичей, заядлых любителей кино и... подводного плавания. Несколько лет назад они сделали «У скал Монерона» — картину, снискавшую успех на международных фестивалях любительских фильмов интереснейшими подводными съемками. Сейчас, ничуть не утратив мастерства в съемках на цветную пленку подводного царства, В. Суетин и его товарищи добавили к нему сюжет. Впрочем, сюжет фильма весьма незатейлив, однако и он позволяет создать несколько впечатляющих сцен. Девочка, обратившаяся русалкой, выделывает под водой сложные па, играя с большой рыбой. А рыба, в свою очередь подражая девочке, повторяет ее движения. Эти и некоторые другие съемки заставляют вспомнить лучшие фильмы знаменитого французского подводника Жак-Ива Кусто: то же сочетание обезоруживающей фантазии и наблюдательности с виртуозным владением камерой.

И второй фильм, «Лесная сказка», сделан киностудийцами Загорского кинотехникума во главе с Б. Хорошиловым. Это даже не сказка в собственном смысле слова, а исполненный лиризма этюд. Тема его — случайная встреча в лесу девушки и молодого охотника. Сначала ею овладевает страх, потом, чуть позже, ему на смену приходит радостная легкость, легкость молодости и хорошего настроения. Вот, собственно, и все: но сколько тут психологической тонкости, сколько райзмановского подтекста и очарования! Картину эту совершенно невозможно передать словами: она много глубже и милее, чем это способен представить любой, самый красочный пересказ.

●

Прошедшие смотры любительского кино были столь обширны по представленным на них интереснейшим направлениям творчества, что автор самого подробного отчета способен неизбежно заслужить упрек в неполноте и беглости своего рассказа. Не избегну этого упрека и я: грешен, очень многое из того, что достойно анализа или по крайней мере упоминания в этой статье, осталось за ее пределами.

Какие можно сделать выводы на основании последних лет творчества кинолюбителей, представленного на смотрах и в некоторой мере приведенного здесь? Повторяю, что на мой взгляд, кинолюбительство сегодня — явление весьма неоднородное, и вряд ли возможны суждения, одинаково верные относительно всего отряда людей, держащих в руках съемочную камеру. Тем не менее есть, очевидно, какие-то наиболее примечательные тенденции, проявляющиеся в разных типах и родах любительского кино, представляющие типичные достоинства и недостатки сегодняшнего кинотворчества.

Самое важное для любителя, без чего, собственно говоря, незачем ему обременять себя заботами по изучению аппаратуры, съемкам, проявке, печати, монтажу и т. д.,— это способность (а не только одно стремление) выражать свои наблюдения и мысли в специфической форме кинозрелища. Единство, возникающее между замыслом и его кинематографическим воплощением, позволяет автору фильма не только найти меру в применении различных художественных средств, но и выразить свое понимание и ощущение окружающего мира.

Две крайности, два отступления от этого единства одинаково опасны. Съемки всего подряд, без всякого разбора, свидетельствующие о пассивности автора перед многообразием явлений, встречающихся на его пути,— воплощают старый предрассудок, согласно которому все движущееся и зафиксированное на пленке уже тем интересно, что оно движется и снято. С другой стороны, отказ от поисков новых зрительно ярких аспектов мира, подмена их раз навсегда взятыми штампами, заимствованными из нелучших образцов профессионального кинематографа, приводят к той же пассивности, несмотря на совершенно противоположную исходную посылку.

Удача многих любительских картин состоит всякий раз в том, что авторы их проявляют немалую активность в поиске и определении темы, в выработке взгляда, в выборе средств. Именно в активности лежит основа кинолюбительства: собственно говоря, не прояви человек одной профессии активности, он никогда бы не овладел второй, кинематографической. Но от этого рода активности, активности стремления познать киноискусство, кинолюбители, пройдя определенный путь, все громче заявляют о своей способности проявить активность в новом деле. В способности ярко и самобытно выразить себя в киноискусстве.

Иосиф ХЕЙФИЦ

Из тетрадей по «Даме с собачкой»

...Может быть, начать картину с ялтинской скуки? Найти образы этого. Курортная скука конца сезона. Природу Ялты Чехов находил бутафорской и скучал по московским сереньким дням.

Как же показать бутафорскую природу? Это здорово! Где-то у А. П. сказано: кипарисы, как из жести. Подумать о пейзаже.

«...Садовый оркестр городского сада громко аккомпанировал нам...» Сочетание конкретности и дали, живого быта и длительного раздумья. Не это ли делает новеллу по емкости своей равной роману?

«Знаете, я бы хотел, чтобы меня играли совсем просто, примитивно...» Очевидно, в этом угадал А. П. будущий стиль актерской игры. Очевидно, «примитивно» означает — без ложного пафоса, заламывания рук, без «театральности» XIX века. Примитивно — кинематографично — одно и то же!

Письма 1899 года:

«Я здесь соскучился, стал обывателем и, по-видимому, уже близок к тому, чтобы сойтись с рябой бабой, которая бы меня в будни била, а в праздники жалела».

«Ялта же мало чем отличается от Ельца или Кременчуга. Тут даже бациллы спят».

Надо показать не только скуку, но и провинциальную, грязную Ялту, с конскими следами на набережной, деревянными скамейками, узкими и зловонными татарскими улочками. (Художникам: собрать материал!)

«Мне слышно, как кричит муэдзин на минарете» (из писем 1899 г.). Отличный второй план звука: шум прибоя, заунывное пение — крик муэдзина, оркестр в городском саду. Ритм прибоя — однообразный, как хронометр,— может сопровождать большую сцену в гостинице.

В Публичной библиотеке нашел фотографии Ялты 1899 года, бездарно снятые каким-то великим князем. Пляж, его «жанр», купальные костюмы похожи на вечерние платья.

...А шпиц скучает на берегу, з а б ы т ы й!

Поездка на «линейке». Татарин-возчик, мурлыкающий песню. В «Ариадне» — пасьянс в парке на скамейке. С к у к а в Аббации. Чего уж скучнее: в солнечное утро, среди ж е с т я н о й природы раскладывать пасьянс на скамейке!

Отлично! «К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное» («Крыжовник»).

Какую это дает верную интонацию — грустно мыслить (говорить) о счастье. В ореанде, например, на рассвете.

А что если так начать? Ленивый прибой. Волны то откатывают, то швыряют пустую бутылку от шампанского... В этом — конец сезона, скука, «осквернённое» море!

Церковный сторож прошел мимо, вошел в церковь, стал звонить. Прибой, горы, звон колокола — вечность!

Начало «Режиссерских тетрадей» см. в № 1 за 1966 год.

«Дама с собачкой» *

«Скучно без московского звона, который я так люблю» (из письма). Церковный звон в Москве может и Гуров любить.

Церковь в Ялте. Звон колокола во время шторма (?). Анна Сергеевна одна, молится. «Нечистый попутал» — она, конечно же, ходит в церковь в С. И здесь решила помолиться. А собачка ждет на погосте.

«Ялта — это помесь чего-то европейского, напоминающего виды Ниццы, с чем-то мещански-ярмарочным. Коробкообразные гостиницы, в которых чахнут несчастные чахоточные... рожи бездельников-богачей с жаждой грошовых приключений, парфюмерный запах вместо запаха кедров и моря, жалкая грязная пристань, грустные огни вдали на море, болтовня барышень и кавалеров, понаехавших сюда наслаждаться природой, в которой они ничего не понимают...» (из письма).

«...Отвращение к ялтинскому «духу» и безвкусице, к наглости буржуазной толпы...» (то же).

Достал путеводитель по Крыму и Ялте, девятисотого года. Очень важно для уточнения натуры и вообще для «жанра».

Дилижанс на 9—11 пассажиров. Лицом к лошадям — дороже, спиной — это уже «второй класс».

Газовое освещение!

Кареты, ландо, корзинки, «визави», коляски, кабриолеты, шарабаны. «Ехали на лошадях...» — каким из этих видов? Дилижанс колоритнее! Станции: Мамут-султан, Таушан-базар, Алушта. Названия вин: Айданиль, Кларет, Мускат-сек, Педро Хименес.

Телефон № 120!

Прогулочный пароходик «Гурзуф».

Ритм фильма и ритм русской жизни на грани века. Конка — самый быстрый вид городского транспорта. Существование без цели, пассивное отношение к жизни определяют и р и т м ч е л о в е к а.

Разбиваю условно рассказ на несколько главных кусков. В каждом из них есть помимо действия о б р а з н о е, поэтическое зерно.

Начало. Это скука, Скука с большой буквы, скука осеннего курорта, скука жизни вообще, сонное существование. Безделье! Сюда в Ялту занесло северным ветром скуку московскую, российскую, сонную скуку безвременья!

Ореанда, рассвет. Здесь человек и вечность. Величие природы и человек — часть этой природы и потому прекрасный. Вечный образ равнодушной природы, сияющей «вечною красою». И ничтожество чувств! От этого грустно.

Город С., Саратов, допустим. С е р ы й м и р! С е р ы й забор с гвоздями, с е р ы й номер в гостинице, с е р о е арестантское одеяло, серая жизнь — существование, серая толпа, серый муж-лакей, серый от пыли всадник без головы на чернильнице в номере!

Гуров и А. С. возвращаются из Ялты в Севастополь. Для нее это прощание с любовью, прощание с прекрасным, широким миром гор и облаков, безбрежного моря!

Встреча парохода. Приезд жирных, пошлое счастье «отдыхающих», чужое счастье, подчеркивающее одиночество Анны Сергеевны. Шторм. Взбудораженная природа, тревога и безотчетный страх Анны Сергеевны.

* *«Режиссерская тетрадь» иллюстрирована кадрами из фильма «Дама с собачкой» и раскадровками художников картины Б. Маневич и И. Каплан.*

Юбилей, где скучает Гуров. Парад лжи! Славянский базар. Птица в клетке!

Предельная ясность, реальность первого плана и его отделение от второго при помощи музыки (ведущей всегда поэтическую, образную тему). Изображение, где роман рельефен, а среда обща, суммарна.

Среда. Фигуры второго плана индивидуальны, но без подчеркивания, без излишней экспрессии. Как инструменты в оркестре, которые помещаются в глубине, чтобы звуки барабана не заглушали скрипок!

Ассистентам: разработать возможно более точное описание внешних черт всех эпизодических фигур второго плана.

Что же это за фигуры? Вот примерно: красная шапка — посыльный, музыкант в «Славянском базаре», картежники в клубе, нищий в Саратове, извозчик, везущий Гурова из клуба, лакеи в Ялте, маски в клубе, пассажиры конки, певица, исполняющая романс, кавалеры и барышни в Ялте.

Горький: «Каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну, глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни. Бодрое, обнадеживающее пробивается сквозь кромешный ужас жизни...» В этом и состоит зерно «Дамы с собачкой», а задача ее экранизации заключается в том, чтобы вскрыть в образах зрительных, как сначала тихо и неуверенно, а затем все громче и явственнее звучит эта бодрая нота в грустной музыке рассказа. Здесь и возникнет процесс, то есть действие, понятое не поверхностно, а глубоко, подводное действие.

Пессимист Чехов или оптимист, певец сумеречных настроений или великий человеколюбец, свет или тень? В споре о Чехове более всего терпит крах прямолинейность оценок. Грубая мерка бессильна здесь. Станиславский зло писал о театральной критике: «Апломб тупицы опасен потому еще, что тупица прямолинеен в своих взглядах, и потому он общедоступен, несложен, груб и часто безвкусен... Смотря Чехова, он определенно ищет пессимизма...»

Это пригодится для будущих критиков экранизации.

В «Даме с собачкой» «зерно» бодрости и надежды запрятано глубоко. Нет ни сюжета, в общепринятом, грубом смысле, ни внешнего действия, то есть всего того, что высмеивал А. П., ненавидевший эффектную «сценичность». Нет в этом маленьком рассказе традиционных завязок и развязок, нет «белокурых друзей и рыжих врагов», нет и «нечаянного подслушивания, как причины великих открытий». И есть великий огонь надежды, и великий гнев, и отвращение к «этой сонной, полумертвой жизни — черт бы ее побрал!»

Сравнительно легко иллюстрировать действие, внешний сюжет. Диалог!— он быстро превращается в игровую сцену. Мысль героя теперь сообщают зрителю при помощи так называемого внутреннего монолога. Впрочем, не только мысль, но все написанное в романе или рассказе не прямой речью, а от первого лица. А если без внутреннего монолога?

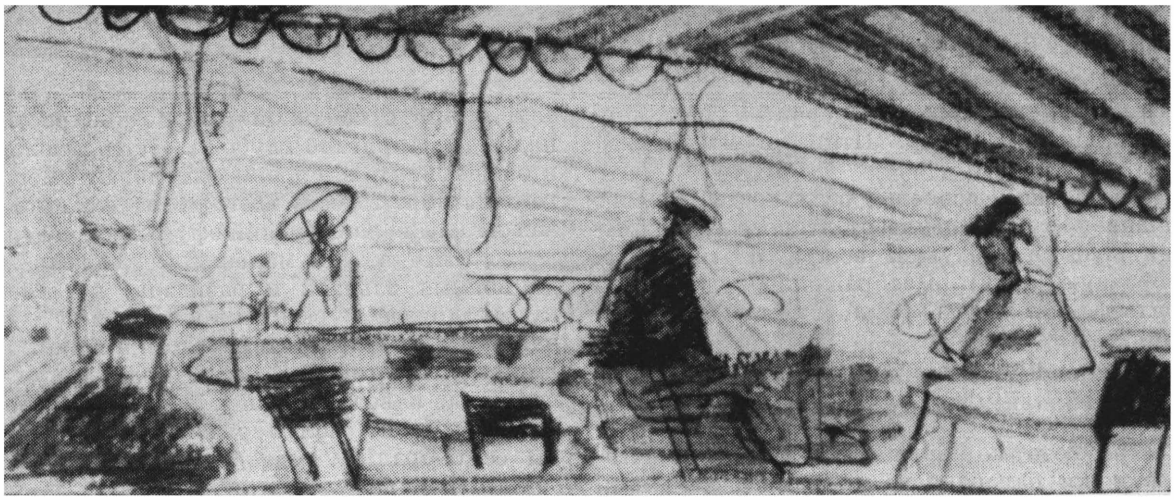
Как передать в кино, предположим, такой абзац?

«И оставшись один на платформе и глядя в темную даль, Гуров слушал крик кузнечиков и гудение телеграфных проволок с таким чувством, как будто только что проснулся. И он думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание...»

С кузнечиками и гудением проволок — просто. А остальное? Еще одно похождение! Значит было ДРУГОЕ. Намекнуть на это, ввести женщину, с которой Гуров нехотя раскланивается. Показать, что в Ялте у него ЧТО-ТО уже было до приезда А. С.

Перчатка! Поезд ушел, а на досках перрона осталась оброненная А. С. перчатка! Привезти ее в Москву? К чему! Оставить здесь, потому что он никогда больше не увидится с этой дамой. Приключение кончилось, от него не останется НИЧЕГО, кроме воспоминания.

В чем же надежда и обнадеживающее? В зарождении второй жизни, тайной, но главной, в ее постепенном перевесе над жизнью явной, но теперь уже второстепенной, автоматической. Это как бы подпольная жизнь, возникшая для борьбы с официальной.



Это один из глубоко упрятанных процессов, заменяющих внешнее действие.

Как движется это подпольное течение? Это сначала взрыв автоматизма жизни. Человек, «автоматически существующий», начинает вглядываться в окружающее. Он прожил в этой среде много лет, а теперь постепенно замечает то, чего раньше не замечал, не видел, над чем не задумывался.

Увидев, он задумывается, задумавшись, начинает ПЕРЕОЦЕНИВАТЬ, переоценив, начинает НЕНАВИДЕТЬ, а ненавидя — мечтает о лучшем. Только мечтает, а не борется. Это же только средний московский обыватель, домовладелец, не больше! Вот процесс внутреннего движения для Гурова! И в какой-то степени для Анны Сергеевны.

Но любовь мобилизует в человеке все лучшее, из равнодушного делает его восприимчивым к прекрасному. Второй, поэтический план вещи: человек, влюбившись, начинает понимать красоту, тосковать о ее отсутствии в окружающей жизни, осознавать невозможность жизни — такой, как она есть, то есть уродливой.

По мере превращения Гурова и Анны Сергеевны в людей, облагороженных любовью, нарастает в них критическое начало, раздумье над окружающим. У Гурова это приговор своей скучной и однообразной, губительной московской жизни. У Анны Сергеевны — это оценка мужа как лакея, затем в «Славянском базаре» — оценка всей неудавшейся жизни. Это процесс!

У Анны Сергеевны еще в Ялте, в сцене ее падения, возникает неожиданная оценка мужа, всей ее саратовской жизни.

Ввести ее диалог из первого варианта рассказа (до последующих сокращений).

Для четкого выражения процесса не путать перспективы, не надо сначала нам влюбляться в Анну Сергеевну. Просто дамочка без мужа. Необходимо строго соблюдать первоначальную «отметку» уровня романа, возможно более обычную, невысокую «отметку» — иначе не будет места, куда расти ему (роману)!

Но не делать ни в коем случае из Гурова откровенного пошляка и жеребца! Откуда же тогда возникнет в конце Человек? В Гурове тоже живет, еле теплится прекрасная душа под покровом «автоматизма жизни»!

Любовь, возвысившая пошляка,— это надо выразить по-чеховски, то есть без нажима, не доводя контрастов до кричащего, критического уровня.

Как сделать, чтобы мечта Чехова о «примитивности» исполнения его пьес не обернулась буквальной примитивностью?

Эта «примитивность» и «простота» есть высшая фаза сложности. Это:

а) Зрительная скупость, академичность мизансцен.

б) Без подстегнутого ритма, «эйзенштейновского» монтажа с его форсированием контрастов, без вскрытия «напрашивающихся» ловких «ходов» и «поворотов» сюжета, то есть утверждение элементов, которым научил Чехов современное искусство театра и кино. У нас и во всем мире.

в) Неторопливость и покой изложения, как бы знаменующий собой течение жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни.

Незаметные переходы, ничего не происходит как будто, а процесс изменения жизни и людей тем не менее идет неумолимо!

г) Отсутствие, КАК В ЖИЗНИ, резкой грани между трагическим и смешным. От Чехова до Чаплина — это вечный закон реализма.

д) Отсутствие резкой грани между ЛИРИЗМОМ и САТИРИЧЕСКОЙ ЯРКОСТЬЮ. Ялтинская скука сатирична. И вместе с тем грустна.

е) Без красивости во всем — в движениях, в пейзаже. Красивость и уродство у Чехова — синонимы!

ж) Без м н и м о й поэтичности. Смело ставить героя в положение некрасивое! Стареющая Анна Сергеевна в «Славянском базаре» поэтична, а, скажем, бутылка в море — пошлость!

з) Так называемый второй план и атмосфера неразрывно связаны с первым, объясняют его. Лес «объясняет» дерево первого плана, если оно показано лишь кусочком коры.

Атмосфера скуки в Ялте объясняет возникновение курортного романа между Гуровым и Анной Сергеевной.

Серый город С. объясняет тоску Анны Сергеевны, ее порыв, ее мечту о прекрасном. И т. д.

и) Красота заложена в обыденном, обыкновенном. Драматизм в повседневном. То есть, как в жизни, нет резкой грани между великим и обычным, патетическим и «сниженным».

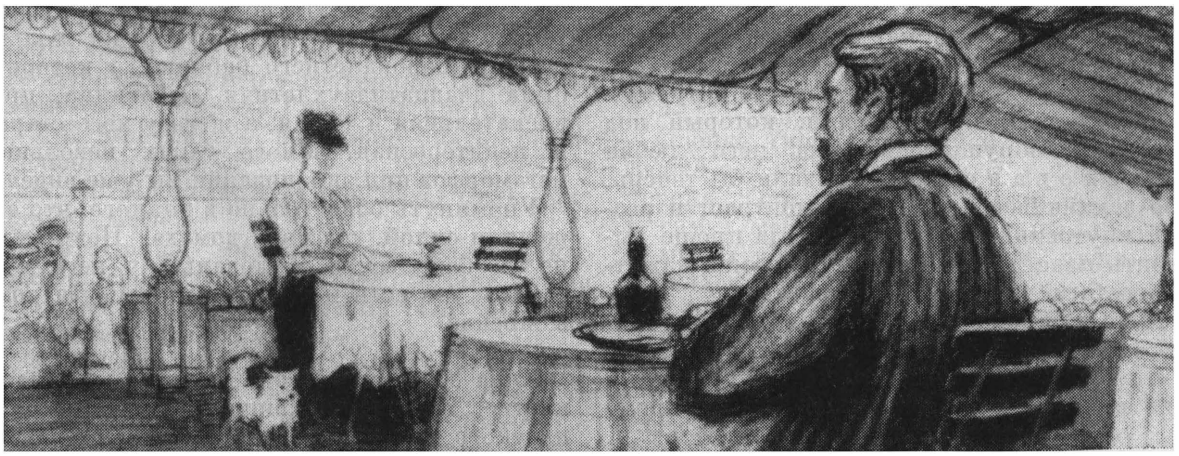
О Гурове. «Ему не было еще сорока» — 36, 38! Стареват уже для свершений. Следует учесть с о в р е м е н н о е в о с п р и я т и е э к р а н н о г о о б р а з а. В конце рассказа Гуров видит себя в зеркале седым, старым. Но это не столько естественная старость, сколько преждевременная. Причин к сему много, вот они: обжорство, пьянство, бессонные ночи в клубе, в н у т р е н н е е о т я ж е л е н и е. Может быть, в 34—35 лет! Женили на втором курсе, то есть 21 года. Двенадцатилетняя дочь. Возможна и такая арифметика: 21+12=33.

В этой преждевременной старости есть ведь и свой драматизм!

Чуть «демократизировать» Гурова, учитывая современное наше восприятие, зрительное главным образом! Здесь своя, особая логика! Сытый домовладелец, респектабельный «нэпман» — пересилить это внешнее впечатление будет невозможно! Для советских зрителей «домовладелец» совсем не то, что в конце века, в чеховское время.

Еще о возрасте. В рассказе «О любви» есть такая строчка: «...выходит... почти за старика (мужу было больше сорока лет)».

Актер (очевидно, Баталов!) станет спрашивать про характер. Но, Гуров, пожалуй,



менее всего фигура с характером. Если считать, что характер — исключение, подтверждающее правило, что это знак индивидуальности, единичное, выражающее общее, то Гуров менее всего достоин называться характером. В нем нет ни подвижничества и мечты Астрова, ни скромности и гениальности Дымова, ни страсти и протеста доктора Кириллова, ни ясности и остроты ума доктора Рагина. В течение рассказа он не меняется как характер. В том и смысл, что не философ или ученый, не мыслитель и не мечтатель, а обычный домовладелец, банковский служащий постепенно приходит к выводу о том, что так, как он жил, дальше жить нельзя, что надо искать выход!

Но это лишь обозначение профессии, а не характер. Не случайно, что Чехов совершенно не уделяет внимания внешности Гурова, описанию его привычек или черт. «Ему не было еще сорока» — и все. Даже на описание жены Гурова (это вот характер!), о которой в рассказе сказано всего несколько фраз, Чеховым потрачено больше места.

В Ионыче с каждым новым этапом жизни меняются его облик, привычки. Он — характер в изменении. И Самойленко в «Дуэли» и т. д.

Гуров молчалив, деликатен, сдержан, как и многие чеховские хорошие люди. Общего с ними у него много, а вот отличия от них нет.

Еще о Гурове. Движение роли. Движение Гурова, изменение его в рассказе состоит в том, что в обыденность его существования постепенно вторгается раздумье над окружающим, оценка его, а затем отрицание. Это, скорее, движение идеи. Если бы Гуров был характером в общепринятом смысле, то есть как персонаж в пьесе, например, то закономерно было понимать его вначале как бабника, пошляка и курортного искателя приключений, который под влиянием обрушившейся на него любви перековался, как сказали бы теперь. Это заманчивое построение (контраст и резкий внутренний конфликт всегда проще выразить пластически, в действии) мне кажется грубым для этого рассказа.

Дело не в перерождении, а в том, что толчок воскресил дремавшие силы души.

«Как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все кроме того, что мы сами мыслим и делаем...» и т. д.

Какой же бабник стал бы так думать, сидя рядом с прекрасной женщиной на рассвете? Искатель приключений, охотник, курортный завсегдатай — прежде всего человек активный. Пошлость активна. У Чехова немало активных пошляков. Взять хотя бы Кукушкина в «Рассказе неизвестного человека» или адвоката в «Бабьем царстве».

Гуров пассивен и в своей измене жене. Его женили (женили!) студентом-второкурсником, совсем мальчиком, очевидно из-за денежных соображений (типичное обстоятельство), женился на женщине чуть ли не в полтора раза старше его. И вот, прожив с нею более десяти лет, он продолжал считать ее недалекой, узкой, неизящной, боялся ее. Поэтому изменять ей стал давно. В этой типичной буржуазной, сложившейся по всем законам буржуазного общества семье измена Гурова была лишь слабым протестом с его стороны. Уже в начале рассказа, в Ялте, Гуров наделен способностью задумываться над окружающим, отделять себя от откровенных пошляков, фланирующих по набережной. В мужской компании он молчалив, обособлен, даже чуть высокомерен. Нет, дело не в перековке, не в качественном изменении характера, а в том, что с каждым днем усиливался в Гурове дремавший ранее в его душе элемент протеста, раздумья.

Образ одинокого человека, увидевшего то, чего не видят и не понимают другие окружающие его обыватели, образ человека, ставшего непонятным для прожигающих жизнь остряков,— этот образ поможет нам возвыситься над обычным любовным сюжетом. Если не это, то оставшийся «за кадром» великий, расширительный смысл рассказа обессмыслит все. На первом плане (в зрительно-действенном «осадке») будет только история сорокалетнего бабника, у которого была двадцатидвухлетняя любовница, привлекательная и умная, а жена у него старая и неинтересная. Много таких невольных метаморфоз при экранизации мы уже видели.

Упомянуть обязательно в диалоге, что его женили силой, «на двух домах». Поэтому, а не на банковское жалованье, у него теперь (то есть после женитьбы) два дома в Москве.

Анна Сергеевна фон Дидериц. Птица в клетке. 22 года, в конце — 24. Образ прекрасного, порывистого молодого существа,

а затем — его увядание и гибель в этой неуютной и страшной жизни. Хотя выход близок и должен быть найден. Но как? Как? — вот в чем вопрос для нее и для самого автора.

Какое-то противоречие между нею и средой, точно она опередила это сонное общество, либо родилась для того, чтобы погибнуть в нем, п о к о р и т ь с я.

В первой редакции рассказа — подробнее ее исповедь. Номер в гостинице. После упоминания о том, что Гуров ест арбуз, было:

Г-в. Мне ничего не нужно знать, решительно ничего!

А. С. Но позвольте мне рассказать, мне станет легче!

Г-в. Полно, милая. Зачем делать такое умное, серьезное лицо? Это, извини, даже немножечко неумно, потому что не соответствует обстоятельствам!

А. С. Нет, вы должны меня выслушать! Прошу вас. Я вам уже говорила, что вышла замуж и поехала с мужем в С. Живут же другие в провинции, отчего мне не жить? Но мне С. стал противен с первой же недели; как выгляну в окно, а там серый забор, длинный серый забор — о боже мой! Ложилась в девять часов спать, и только развлечения, что в три часа обед, а в девять — спать...

Покорность — ее своеобразие. Неспособность к бунту, к самоубийству, как у героини Островского. Только с т р е м л е н и е к Гурову, этот ее п о л е т. Тогда и будет у д а р о п р у т ь я клетки!

Оценка Анной Сергеевной Гурова. В своей любви она и Гуров обретают особую остроту зрения. Они по-новому видят друг друга и самих себя представляют по-иному, открывают друг в друге красоту души. «Она казалась ему красивее, моложе, нежнее, чем была», и себе он казался лучше, чем был на самом деле. Она видела в Гурове человека прекрасного, особого, неповторимого, не такого, как все. А ведь он просто банковский служащий и неудавшийся певец, завсегдатай клубов, волокита. «Все время она назы-

вала его добрым, необыкновенным, возвышенным; очевидно, он казался ей не тем, чем был на самом деле, значит, невольно обманывал ее...» Невольно! В этом все дело.

Сюжет их любви и заключается в том, что Гуров узнает Анну Сергеевну, впервые любимую им женщину. И она стремится к нему, как к человеку прекрасных душевных качеств.

Птица в клетке. И подстреленная птица — чайка. Что-то есть родственное в этих образах.

Подумать о внешнем образе птицы и клетки. В «Славянском базаре», где мы ходили по коридорам, в остатках старого здания оконные переплеты напоминают клетку. Это видно и на рисунке Кукрыниксов.

Ум, понимание своего рабского положения, возвышение над общественными предрассудками, способность к оценке окружающего, как выгодно это отделяет Анну Сергеевну от несколько приевшихся лирико-трагических страдающих героинь. И первые сильные ноты в конце, где, возможно, Гуров слабее ее.

Угловатость и провинциальность? Что это в пластическом выражении? Может быть, отсутствие столичного «расчета» на производимое впечатление. И нет начисто светских «тормозов», вовремя останавливающих непосредственный порыв. Это испугало Гурова вначале.

«...ходила как в угаре, как безумная». Это уже с самого первого дня. Она, конечно же, натура легко возбудимая и неуравновешенная.

Как-то мы с Г. П. Бердниковым говорили о такой «детали», как ветер в тот роковой день, когда Гуров и Анна Сергеевна пошли к ней в гостиницу. Это очень точно прослежено Чеховым. Ветер для натур нервных и возбудимых — всегда раздражитель. Она впервые в жизни приехала из среднерусского города на юг. Она заворожена, возбуждена пряной и терпкой природой, шумом прибоя, запахом магнолий.

В день ее грехопадения мог быть шторм!

Отдаться «первому встречному», курортному ухажеру — почти невероятно для провинциалки, молодой и порядочной женщины.

Следовательно: неопытность, наивная доверчивость и ГИПНОЗ ПРИРОДЫ!

После ее грехопадения сразу же возникает — опять-таки от душевной чистоты и неиспорченности — привязанность к Гурову. Она влюбилась в него сразу же!

Тем не менее тема греха и покаяния звучит в ней все время и проходит во всем ялтинском периоде их романа. Она, эта тема покаяния, и даст тот трагический отсвет, который необходим здесь.

«Люди обедают... а в это время слагается их счастье...» Гуров познакомился с ней, обедая. А в «Славянском базаре» пусть пьет чай. Так обыденно!

Хорошо бы где-нибудь вначале заставить Анну Сергеевну пройти сквозь строй татар-проводников. Показать ее смущение. Точно ее раздели!

В «Крымском курьере» за 1900 год есть следующие упоминания о ялтинском «жанре». Все пригодится для второго плана.

Вечером иллюминация.— Керосиновые фонари.—Водопроводные краны на улицах.— Мальпостное сообщение.— Паровой катер «Герой».— Отдача верховых лошадей в наем.— Битва цветов.— Чистильщик сапог со звонком.— Цыгане.— Е. А. Флорен (б. Вернэ) — кондитерская.

«В павильоне у Вернэ...» — никто этого павильона не помнит и не знает. Есть только упоминание в одной из архивных бумаг, что Е. А. Флорен, откупив павильон у Вернэ, получил разрешение торговать коньяком.

Вступительная сцена на пристани

Место действия — у пристани. Показать провинциальную и грязную Ялту. Осторожней с пейзажем — оставить основные удары к концу. Лучше всего объяснить возникновение пошлого курортного приключения (романчика!) — СКУКА!

Скука выражается помимо деталей и «натюрмортов» еще основным действием — вниманием к мелочам! К прохожим, к струе из сифона, к приезду нового лица!

Элементы скуки: сонное море, бутылка из-под вина, брошенная кем-то в воду, на берегу моря пасутся коровы (!) (фотография в Ялтинском городском музее).

Фотограф на пляже без дела. Взвешивание: толстяк и дама, его жена. Очень внимательно смотрят на циферблат! И это внимание к собственному весу пересиливается вниманием к новому лицу — даме с собачкой, в одиночестве идущей по набережной!

И это же новое лицо видят подъехавшие на дилижансе кавалеры и барышни. Выбежали, щебечут, бросают в море монетки (чтобы вернуться еще раз сюда!).

Может быть, Анна Сергеевна только что приехала. В приезде всегда элемент первого знакомства, представления; ясно, что она здесь недавно. Лакей выносит вещи и помогает вылезть собачке!

На открытом солнце бродячие акробаты и музыканты. Скрипка и цыганский бубен. Публики нет: жарко и скучно!

В этом случае звуки плохой скрипки и удара бубна начинают картину. Деталь с бутылкой становится не заглавной, а переносится в середину описания скучного дня.

Чистильщик сапог с разрисованным ящиком и звонком. Гуров сидит, чистильщик чистит. Позвонил в звонок сменить ногу! Но Гуров не снимает ноги, потому что видит... новое лицо — ЕЕ!

Анна Сергеевна проходит «сквозь строй» проводников-татар. Поправляет прическу. Она теперь всегда будет поправлять прическу, когда ее мысленно раздевают. Это жест смущения.

В павильоне у Вернэ

Сквозь окна павильона видна набережная. И здесь скука. Все замедленно. И жарко! Официант выгоняет мух. Дама с собачкой впервые появится вдали, сквозь окно, без акцента, и тем не менее вызовет повышенное внимание всех! Жару лучше подчеркнуть тем, что колют лед. Экспонируются завсегдатаи. Адвокат, купец и чиновник. Чиновник затем окажется партнером по картам и скажет известную фразу об осетрине с душком!

У Вернэ — первое представление Гурова. Молчалив, неразговорчив в компании мужчин. «Уже привыкший тут...» — выражается тем, что официант, не спросив, приносит обычную рюмку, обычное вино. Все ведут себя, как старые знакомые.

Праздная болтовня завсегдатаев Вернэ прерывается далеким лаем собачки. Внимание неестественно повышенное. В тишине, подчеркиваемой отдаленным шумом прибоя, проходит дама с собачкой. Реплики по этому поводу всех, кроме Гурова. Он молча читает «Крымский курьер», из-за газеты опытным взглядом охотника оценивает ЕЕ.

У Вернэ действие в том, что сообщается сенсация: появилось новое лицо!

Когда Гуров пойдет за ней (походкой охотника, идущего за дичью), она... неожиданно потеряется в толпе. К Гурову пристанет знакомая дама, уже переставшая интересовать его. Он постарается отвязаться от нее.

Каждое появление Анны Сергеевны говорит о странности и одиночестве. Задумчиво-скромная, неприступная, не такая, как все.

Наблюдая за ней, Гуров станет делать умозаключения (он знает женщин!). Вот она получила письмо, читает, чем-то расстроена, чуть не плачет. Однажды он увидел собачку и ждет, пока появится хозяйка. Это сквозной мотив.

Анна Сергеевна опускает письмо в ящик. Кому?

На фоне: пожилая дама одета, как молодая. И генерал. Второй генерал. Много генералов...

Вестибюль гостиницы

В девяностые годы наиболее фешенебельной была гостиница «Франция». Она разрушена землетрясением.

Анна Сергеевна входит в вестибюль. Портье говорит «в телефон» Эриксона. Принимает заказ на билеты в дилижансе. Первым классом — это лицом к лошадям!

Молча она подходит к стойке портье, и услужливый старичок протягивает ей письмо. По тому, как ведет себя Анна Сергеевна, мы догадываемся, что письмо от мужа, что оно скучное и что это письмо ее не волнует.

Собака ждет! С точки зрения лежащего шпица мы видим А. С., читающую письмо.

Для собачки надо написать роль. Я говорил с дрессировщицей. Шпицы самые умные и нервные собаки. Они тонко реагируют на поведение людей, волнение хозяев передается им. Они ревнуют! По мере развития романа Анна Сергеевна все чаще забывает про шпица, оставляет его одного. Собака ревнует ее к Гурову (?!) Смешно, но дрессировщица заметила ошибку у Чехова. В рассказе написано: «за нею (за А. С.) бежал белый шпиц». Шпиц всегда бежит впереди.

Знакомство

Летний ресторан в Ялте. Под вечер. Из городского сада доносятся звуки духового оркестра. Что-нибудь из «Гейши», только что входившей в моду. Позже, в Саратове, опять возникает «Гейша», и это вызовет побочную ассоциацию у Гурова. Эту музыку Гуров запомнит и будет играть на рояле дома, в Москве.

За одним из столиков скучающий за пасьянсом генерал. (Много генералов!)

Анна Сергеевна входит и садится. Немая сцена, когда Гуров ее изучает и делает умозаключения. Он ест цыпленка руками и всматривается в соседку, сидящую в профиль к нему. Что он увидел и понял?

«Из порядочного общества» — это по костюму, прическе. «Замужем» — обручальное кольцо. «В Ялте первый раз» — по тому, как она заказывает официанту, и по смущению. «Ей скучно здесь» — толстая книжка, роман, который она положила на столик.

Большой немой диалог!

Он увидел «тонкую слабую шею», то, как она робко заказала официанту газированной воды, как не поняла, что такое «чебуреки».

И ничего не ускользнуло от его анализирующего взгляда. Это и определяет ритм сцены: внимательное разглядывание за едой.

Хорошо бы: во время этого изучения вошла его «БЫВШАЯ» знакомая дама и сразу же обратила внимание на происходящее. Анна Сергеевна тоже заметила даму и то, как холодно Гуров ответил на ее приветствие.

За дальним столиком — все те же завсегдатаи (чиновник, купец и адвокат). Они развлекаются и, может быть, заключили мужское пари. Они многозначительно перемигиваются, переглядываются. И БЫВШАЯ дама Гурова теперь подсаживается к ним.

Опять разговоры о том, что Чехова нельзя удлинять. Удлиняет ли сценарий вскрытие чеховского текста? Лапидарность новеллы и лаконичность кино тождественны? Если это механически понимать, то «Дама с собачкой»... короткометражка! Ну а как поступить в этом случае с утверждением о том, что этот чеховский шедевр вмещает в себя содержание целого романа и что Тургенев, например, написал бы на этом материале большой роман? Откуда возникает это самое ощущение огромности в малом? Само собой это не получается. Ассоциации рождает чеховское слово. Но в фильме только прямая речь остается словом, а все остальное перестает быть словом и становится зрительным образом.

Чем больше я думаю об этом, тем больше убеждаюсь в несоответствии длины описаний и «длины» зрительных об-

разов, долженствующих стать эквивалентными этим описаниям.

Целая страница прозы может быть раскрыта в одном крупном плане. Глаза героя расскажут короче и убедительнее то, на что прозе понадобилось бы длинное описание. Но в то же время одна короткая строка иной раз нуждается в подробном зрительном раскрытии. В ней заключен мощный кинематографический импульс!

Листаж и метраж совсем разные вещи, находящиеся в разных измерениях.

Раньше я думал над чеховскими абзацами, искал для них эквивалентное звучание. Теперь задумываюсь над отдельными словами.

В самом деле, почему при сжатости чеховского стиля дважды в одной фразе у Анны Сергеевны звучит «господь с вами!»? Я понимаю: да ведь провинциальная Анна Сергеевна религиозна! Она помимо прочего терзается еще и как человек, согрешивший против бога. Отсюда «грех мне гадок!» Мысль о грехе не случайна. Эта мысль многое объясняет в Анне Сергеевне. И сразу эта маленькая, немного жалкая провинциальная женщина, хрупкая, с лорнеткой в руках, становится в ряд русских литературных героинь, рвавшихся к свету, любви и боявшихся бога!

«Я могу теперь про себя сказать, что меня попутал нечистый!» Отсюда — линия борьбы Анны Сергеевны за свою любовь, борьбы сложной, где все перепутано: и сила чувства, и боязнь греха, и желание жить, и жажда впечатлений!

Многие «защитники» Чехова от посягательств экранизации считают, что чеховская краткость неразрывно связана с содержанием как его форма. Это справедливо, но только в пределах данного искусства, искусства художественного слова. Чехов не был бы Чеховым, если бы написал на сюжет «Дамы с собачкой» роман.

Первое гуляние на набережной

Тема диалога ясна из рассказа: о море, о том, как оно странно освещено, и т. д. Очень поэтично, в «волшебной» атмосфере ялтинского вечера.

А что если построить сцену гуляния на том, что к ним пристала цыганка? По свидетельству «Крымского курьера», цыгане

наводнили Ялту. Гадание как всегда невпопад. Попутно из ответов Гурова цыганке выясняется его профессия, то, что он женат и пр. и пр. Это как раз и выразит тот «шутливый, легкий разговор людей свободных...».

На фоне этого разговора «свободных, довольных» людей неожидан кашель чахоточного. В лунном силуэте худого кашляющего человека что-то зловещее! И сразу двухмерной становятся пошловатая красивость лунного вечера, все эти иллюминации, генералы и оркестры...

А собачка что делает? Они сидят на скамейке, а шпиц пытается укусить Гурова за ногу и, спрятавшись под скамейку, тянет свое (как в «Учителе словесности») —«р-р-р... нга-нга-нга!..»

В номере Гурова (предположим, в гостинице «Россия»). Они, конечно же, жили в разных гостиницах.

Гуров раздевается. В балконной двери — луна, слышен шум прибоя.

Гуров спокоен, лениво снимает пиджак, вспоминая о сегодняшнем приключении. Проглядывает письмо, бросает его в

корзинку. Приключение! — это важно. И совсем по-иному будет себя вести ОНА.

Анна Сергеевна в своем номере во «Франции». Та же луна, те же ритмичные удары волн. Но она ПЫЛАЕТ, вспоминая о сегодняшней прогулке. Он — Гуров — лениво равнодушен, а она — ПЫЛАЕТ! Погасила свет (свечу), лежит в темноте.

М о л и т в а перед сном. В постели, без берета и лорнета, без высокой прически, она кажется совсем девочкой. Заплетенная на ночь косичка, тонкие руки, тонкая слабая шея... Влюблена! Влюблена!

«...она еще так недавно была институткой, училась, все равно как теперь его дочь... Сколько еще несмелости, угловатости...»

А шум волн за окном усиливается, и уже один удар — штормовой, грозный...

В е т р е н ы й д е н ь. Ш т о р м. Т а т а р с к и е у л о ч к и.

В сильный шторм Анна Сергеевна и Гуров стоят на берегу. Пенистые массы воды подкатываются к ногам, брызги обдают их обоих. За шумом прибоя не слышно диалога, но Анна Сергеевна что-то н е р в н о, в о з б у ж д е н н о г о в о р и т Гурову. Она «сама не своя». Здесь дело не в словах, а в факте самого разговора ее!

Это вторая фаза г и п н о з а п р и р о д ы. Была пряная красота южного вечера, теперь буйная прелесть шторма.

У чиновника, купца и адвоката своя жизнь. «Срывало шляпы». Это у адвоката сорвало его канотье, и он гонится за ним, вызывая смех публики. В ресторане под тентом весело, визг дам и смех кавалеров — брызги долетают и сюда!

У Вернэ Гуров угощает А. С. водой. Она жадно пьет! «Жажда» — она во всем, даже в ее взгляде сквозь тонкое стекло стакана.

Удаляясь от штормующего моря, от толпы, от знакомых Гурова, они все выше взбираются по горным улочкам Ялты, где все уединеннее, глуше.

Тема их проходов. Хорошо бы показать «неожиданную» Ялту: татарские улочки, минарет, зазывный крик муэдзина — турки живут здесь же, татарскую свадьбу со всадниками, с яркими цветастыми платками. Из-под покрывала появляется невеста — с о в с е м е щ е д е в о ч к а, жених с большими ушами, пьяный, старухи в черном, полузакрытые лица женщин, визг скрипок и заунывная мелодия рожка.

Для Гурова это лишь экзотическая сценка, а для Анны Сергеевны в этой молоденькой девочке, отданной за пожилого ушастого человека,— что-то СВОЕ, находящее ОТЗВУК. Только взгляды их — Гурова и Анны Сергеевны, но такие разные по ОТНОШЕНИЮ к ВИДЕННОМУ, к этому веселому и вместе с тем ГРУСТНОМУ зрелищу.

Вот и «прошла неделя». Это же была неделя их з н а к о м с т в а, заполненная чем-то.

Гуляя по улочкам, они постепенно доходят до совсем тихих и грязных и оказываются в узкой каменной щели, между двумя дувалами. Здесь тихо и темно, никого вокруг.

Анне Сергеевне становится почему-то страшно рядом с Гуровым, почти чужим человеком. Страшно от беззащитности, от того, что «сама не своя», что «ходила, как в угаре, как безумная»... И потому страшно, что НЕМИНУЕМО их сближение, неминуемо, и НУЖНО БЕЖАТЬ ОТ ЭТОГО, СПАСТИСЬ или хотя бы оттянуть...

И поэтому она, з а щ и щ а я с ь о т с а м о й с е б я, выдумывает версию о пароходе, на котором, может быть, приедет ее муж. И бежит!

А Гуров принимает это объяснение за чистую монету. Вот почему они оба и встречаются на молу.

Такой рисунок дает внутреннее оправдание дальнейшему, окрашивает все в «тревожно-терпкие тона». В противном случае зрительно-драматургический ряд может привести к ощущению легкости падения Анны Сергеевны. Этого ничем потом не смоешь, материала роли для этого не хватит! Да и по существу это грубая неправда!

В с т р е ч а п а р о х о д а

Одна в окружении ЧУЖОГО счастья, ЧУЖИХ встреч, объятий и поцелуев. Одна!

Можно начать с прохода через толпу встречающих. Показать особенность толпы: пожилые женщины одеты, как молодые... и много генералов!

Может быть, Анна Сергеевна увидела в этой толпе или среди приехавших на пароходе знакомого или знакомую (или сослуживца своего мужа) и поспешила спрятаться за тюками товаров. В этой тайне есть уже выражение греховности мыслей. Кажется, что все знают, видят все, к чему она идет! Впервые боится свидетелей, сплетен!

Здесь возникает важная тема — зарождение тайной жизни, которая немедленно станет предметом атаки общества мещан, завистников, ханжей, блюстителей «морали!»

Эта толпа, разрастаясь, запрет впоследствии Анну Сергеевну и Гурова в клетку, как перелетных птиц.

После прохода Гуров и Анна Сергеевна расходятся в разные стороны, чтобы не быть рядом.

Сходни, пассажиры. Те самые «рожи», что упоминаются в письмах Чехова.

Гуров курит, ждет. У ящиков с селедками или возле горы арбузов. Жратва!

Со сходен ступает на мол какой-то сановного вида старичок, рядом с ним — лакей. Не этот ли?— спрашивает себя Гуров. Но нет — мимо!

Бессмысленный, нервный разговор. Она дрожит, стоя теперь рядом с Гуровым.

— Вам холодно?

— Нет... Немного прохладно... Потеряла в толпе лорнетку.

Здесь же у селедочных бочек он целует ее. И мокрые цветы падают на ожидающего у ее ног шпица!

— Пойдемте к вам!

Они идут по каменному тротуару, ВСЕ УБЫСТРЯЯ ШАГ. Только их ноги — и УДИВЛЕННЫЙ шпиц, не понимающий, куда так спешит, почти бежит его хозяйка. На шпица падают цветы из букета, рассыпающегося в руках Анны Сергеевны от быстрого шага. Шпиц задыхается от быстрого бега. Крещендо!

К шпицу пристал на ходу какой-то уличный пес, тоже жаждущий быстрого уличного знакомства!

В номере Анны Сергеевны

Еще до входа в номер мы видим обоих в коридоре верхнего этажа гостиницы. От волнения и торопливости Анна Сергеевна не может попасть ключом в скважину. Вот они вошли в номер, за ними вбежал шпиц. Пауза. Открылась дверь, и шпица выпустили в коридор. Он лег на дорожку, ждет. Пусть в течение паузы он несколько раз примется царапать дверь!

«...душно, пахло духами...» Как это показать? Душная атмосфера важна. Свечок? Оплывшая от жары свеча?

В паузе, такой огромной, что кажется — не будет ей конца, Гуров молча смотрит на Анну Сергеевну. Он без пиджака.

Душно. Она открывает штору, врываются лунный вечер и шум моря! Не забывать, что сегодня днем был шторм и что на рассвете в Ореанде море еще будет шуметь.

Воротничок и галстук Гурова висят на спинке стула, а Гуров ест арбуз. Неестественно громко падают на тарелку косточки.

Растрепанная, несчастная, Анна Сергеевна сидит у стола. Ночная бабочка кружится вокруг оплывающей свечи.

Длить паузу, мучительно долго оба молчат. Шпиц ждет в коридоре, уходит пароход, который они встречали. Анна Сергеевна, пугая Гурова активностью своего раскаяния, некрасиво плачет, комкая платочек.

После ее монолога наступает постепенное успокоение. Гуров гладит ей волосы, целует глаза. Но только — не рождение чувства, не любовь. В этом «казенном» успокоении должны быть снижающие детали. Например: успокаивая ее, он смотрит на себя в зеркало, поправляет прическу, поглядывает украдкой на часы (затянулось, однако!) и т. п.

На втором плане еле видна смятая постель.

Пока она одевалась для поездки в Ореанду, Гуров вышел в коридор и только теперь на доске жильцов узнал ее фамилию. Только теперь, после всего. А раньше знал только имя и отчество. Вот в чем штука!

Вот и будет для него приключение, не больше!

Рассвет в Ореанде

Умиротворение! Растворение в природе! Здесь все отдается пейзажу! Он несет самую активную драматургическую функцию. Море, вечность!

Вариант: шторм, удары волн, церковь над морем. Тихие удары колокола. Во время шторма этот колокол всегда звонил, чтобы рыбаки «узнали» берег. Анна Сергеевна одна в пустой церкви тихо молится. Рука ее в белой перчатке (как важно запомнить эту белую перчатку!!). В Севастополе на вокзале Гуров ее положит на железный станционный забор, как ненужную, чужую вещь.

Вечность в пейзаже и в ритмических деталях. Будто идет отсчет времени, маятник времени. Ритмично бьет колокол в церкви, внизу. Ритмично жуют лошади — извозчик ждет! Ритмично шумит море.

«Равнодушно и глухо...» (про море). «В полном равнодушии к жизни и смерти...»

Одним словом — равнодушная природа!

Важно создать мощный гимн рассвету. Даль моря. Облака в горах. Молитва татарина-извозчика, кладущего поклоны на восток.

Лицо старого извозчика — лицо пророка!

Он и она молчат зачарованные. Сидят на каменной скамье, совсем крошечные, а вокруг бешено много воздуха, облака, горы. Во всем этом два человека растворились, слились, существуют, как часть этого рассветного пейзажа.

Вариант: медленно едут в открытом фаэтоне, плывет пейзаж, ритмично постукивают копыта. Тик-так, тик-так... Вдали, освещенный зарей, проходит пароход. Тот, который они встречали? Или другой...

В будущем, в мизансцене — статика, покой, застыло все. Сторож идет медленно, беззвучно, снимает соломенную широкополую шляпу.

Важно избежать здесь примитивного общения между двумя любовниками. В диалоге, в молчании они не общаются друг с другом, а, скорее, разобщены. Общение с пейзажем. У каждого из них свое, ассоциации свои, мысли свои!

Шпица, забытого в номере и воющего взаперти, лучше здесь не показывать. Не вносить мелочности характеристик и деталей. У Анны Сергеевны в этой сцене две стадии «взрыва». Осторожная: «вы, кажется, переменились...» И более яркая: «Ну, сознайтесь же...»

В умиротворении ее все же прорываются нотки тревоги. Она понимает, что счастье им не суждено, что оно временное и что разлука близка. Анна Сергеевна, как женщина любящая, дальновиднее Гурова.

Здесь, как всегда у Чехова. «К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное» («Крыжовник»).

Морская прогулка

Смысл сцены в публичном одиночестве наших героев. Поэтому из всех видов ялтинских «дежурных» развлечений лучше всего морской пикник. На «Гурзуфе» или «Симеизе». Здесь публичность и невозможность изоляции — все рядом, на крошечной палубе. Поездка в горы, пикник у Байдарских ворот

исключают публичность. Можно уединиться. А здесь все смешано в отвратительном и таком типичном сочетании:

Пошлый оркестр, играющий «матчиш», кавалеры и барышни, поцелуи и тошнота от качки, купцы и «рожи», кидающие бутылками в дельфинов, «качуча» на палубе, лакеи (один из них похож на мужа Анны Сергеевны), и здесь же, в уголке, страстные поцелуи Гурова.

Действие для Анны Сергеевны: прощание! Она знает, что это их последняя прогулка! Интонации прощания трагичны и так хорошо контрастируют с нетерпеливым ухаживанием Гурова, с «матчишем», со всей этой искусственно веселящейся толпой.

Важно: она сознательно отказывается от Гурова! Бежит от счастья, которое несбыточно. Веселье, от которого невесело!

В первой редакции рассказа есть слова Анны Сергеевны:

«Еще немного, и я увлеклась бы вами серьезно. Вы такой хороший, такой милый, чудный, редкий человек, вас так легко полюбить! Но зачем любовь? Она разбила бы мою жизнь! Любить вас тайно, скрываться от всех — разве это не ужасно?»

Это говорит влюбленная женщина! Конечно же, святая ложь Анны Сергеевны облегчает ей борьбу со своим чувством.

Она уезжает на лошадях, и Гуров едет провожать ее. Их путь лежит на Севастополь. Оттуда ходили поезда на север. Старая каменистая дорога сохранилась кое-где и сейчас. Дилижанс, запряженный четверкой, а иногда и шестеркой лошадей, мчал их через перевал. Через татарские селения, мимо овечьих отар. Наверху, на крыше, лежал багаж и, наверно, ехал бедный шпиц!

Дорога в Севастополь

Смысл и внутреннее действие этой сцены в том совершенно различном отношении к прощальному путешествию, которое есть у Гурова и у Анны Сергеевны. Для нее это прощание навсегда с любимым и «чудным, редким человеком». Для него — конец интересного, но чуть наскучившего приключения.

Дорога в Севастополь проходит через перевал, у облаков и местами даже выше их. Анна Сергеевна, поднимаясь в эту буквально «заоблачную» вышину, очарованная открывающимися картинами природы (третий гипноз природы!), воспринимает путешествие свое и как прощание с прекрасным миром крымской осени. Отсюда — от этих захватывающих дух далей, морского ветра, плывущих внизу, где-то под колесами, облаков — ее путь лежит к серому забору с гвоздями, к саратовской осенней скуке.

А Гуров? «...сквозила тенью легкая насмешка, грубоватое высокомерие счастливого мужчины, который к тому же почти вдвое старше ее...»

В этом — действие! Поэтому Гуров, покачиваясь в дилижансе, спокоен, даже пробует соснуть (путь длится целый день), ест, скучая смотрит на часы...

Элементы:

а) Жанр: лошади, кучер, дилижанс с его наивным «комфортом».

б) Пейзаж долин, затем заоблачный, перевал, спуск. Отары, постоялые дворы (караван-сараи), овчарки, кидающиеся под колеса. Свистящий бич кучера.

в) Шпиц на крыше дилижанса. Его реакция на происходящее.

г) Сонные пассажиры, безразличные ко всему кроме еды.

Дать хотя бы примерную географию путешествия: подъем, перевал, стремительный спуск. Здесь география и эмоциональный рисунок могут совпасть: подъем — неторопливый разговор их, перевал — пик всей сцены и, наконец, после ее (Анны Сергеевны) прощальных планов — стремительный спуск!

Фраза Гурова: «Это пройдет!»

Она звучит упрямо, холодно. Уже здесь ощущается конец приключения.

Вокзал в Севастополе

Курьерский поезд!— важно. Маленький, смешной паровозик ведет курьерский. Трогательная «экзотика» конца века.

В один из соседних вагонов садится БЫВШАЯ знакомая Гурова. Было одно приключение — кончилось, было НОВОЕ — и оно здесь на вокзале кончает свою историю.

«...он был растроган, грустен и испытывал легкое раскаянье». Это важно исполнителю. После тоски и скуки дилижанса в последний момент, когда уже наступает окончательное расставание, в Гурове просыпается какой-то далекий отзвук чувства!

В окне вагона Анна Сергеевна уже не прощается с ним (как действие это остается, но только внешне!). Она уже попрощалась с Гуровым в дилижансе. Вымученная улыбка чаигранного благополучия.

«Это пройдет!» — сказал Гуров.

Вот она и хочет показать, что ЭТО проходит!

В финале: остался забытый ею зонтик. Оставшись один, Гуров не раскрывает его, хотя начался осенний дождь.

Зимою в Москве, вернувшись из клуба пьяным, Гуров один в своем кабинете раскроет этот зонтик и будет сидеть под ним!

Не зонтик — перчатку она потеряла. Гуров поднял, подумал, повесил на забор палисадника.

Лорнетку потеряла! Она постоянно теряет лорнетку. На молу, здесь.

Он вернулся в Ялту, и БЕЗ НЕЕ все стало не таким, как было, померкло. В самом деле — осень! «Пора и мне на север!»

Пустая осенняя набережная, злые волны, пустые голые скамьи, скелеты от тентов... Он один на мокром тротуаре, нахохлившийся. Ни музыки, ни иллюминации, ни... генералов! Только одинокий чахоточный кашляет у перил, глядя на серое море.

Зима в Москве

Элементы (из рассказа):

«топили печи...» Няня собирает детей в гимназию. Первый снег. Гуров гуляет по Петровке. Услышал звон колоколов... Ресторан, клуб, званые обеды, юбилеи... Играет в карты с профессором... Из быта Москвы 99-го года.

Стерляди в фонтане.— Биржевые зайцы.— Профессии: дворник, кухонный мужик, метельщик, ж. д., половой, конторщик, шарманщик, вожатый дрессированных зверей, городовой. Курят сигары.

В ресторане: охотники конского бега, наездники и велосипедисты, барышники...

Керосино-калильные лампы и фонари.

Оркестрион и механические пианино.

Вывеска: «Кондитер Егор Степанов, зять Юрасова».

Салонный танец падеспань.

Хоры: большой русский, малороссийский, цыганский, венгерский, народных певцов.

«Электро-механический и оптический театр».

Дамский оркестр (бурские костюмы).

В гостинице «подъемная машина».

Костры на площадях.

Реклама: «Вино Сен-Рафаэль — лучший друг желудка. Остерегайтесь подделок!» «Самое лучшее развлечение чудо-граммофон! Граммофон поет, говорит, смеется!»

Это «материальная», внешняя сторона московского быта.

Что ассоциировалось с ялтинским приключением? С Анной Сергеевной?

Голоса детей?— Вой метели в камине.— Романс, исполняемый певицей в ресторане.— Серенада Брага...

Зрительные воспоминания: мол, туман в горах, поцелуи, пароход из Феодосии... И конечно же — номер в гостинице, оплывшая свеча...

Звуки «Гейши», доносящиеся из городского сада (слуховая ассоциация).

Написанная в рассказе история о том, как Гуров ходил по улицам, вглядывался в лица женщин, искал ЕЕ, в сценарии будет

выглядеть пошло (если придерживаться «буквы» рассказа). Нужно найти другой образ этого «наваждения».

Линия трех ялтинских друзей Гурова: адвоката, купца и чиновника. Внутренний «переворот» в Гурове выражается в крутой смене отношений с ними. Раньше, в Ялте, они искали случая поболтать с ним, посплетничать, Гуров же держался холодно, в стороне. Теперь, в Москве, он будет искать встреч с ними, возможности поделиться своим «наваждением». А они — про осетрину с душком. Линия общности порвется. Гуров стал им непонятен, потому что он «вышел из круга».

Ночью, вернувшись из клуба, пьяный, усталый, увидел зонтик в передней. Ее зонтик. Поцеловал.

Сидит под зонтиком в кабинете, один.

Линия московской части сценария.

Автоматизм московской жизни втягивает Гурова в привычный круг. Ялтинские впечатления вытеснены этим обычным круговоротом жизни.

НО

впечатления эти медленно оживают, нарастают, начинают преследовать Гурова, не дают ему покоя, даже галлюцинации одолевают его,

ТОГДА

возникает у него непреодолимое желание поделиться с кем-нибудь, потому что одному выдержать этого нельзя, одиночество мучительно.

НО ПОДЕЛИТЬСЯ НЕ С КЕМ И ПРЯМО ГОВОРИТЬ ОБО ВСЕМ ЭТОМ НЕЛЬЗЯ!

Приходится говорить иносказательно, о любви вообще. Этого не понимают его друзья и партнеры, возникают совершенно противоположные ассоциации у него и у них. У него — возвышенные, у них — иронически-двусмысленные.

От ВСЕГО ЭТОГО его охватывает чувство отчаяния, и, не будучи в силах справиться с собой, он решает ехать в С.

Ночью проснулся в постели. Рядом жена. Спит. Она проснулась и говорит какую-то чепуху, оскорбительную бытовую пошлость.

Гуров, пьяный, возвращается из клуба утром. Дети учат географию. Что-то про Крым.

Дома за обедом, глупая жена, дети, скука. Кто-то из гостей играет на рояле из «Гейши»...

Празднуют юбилей какого-то банковского начальника либо самого Гурова.

Гуров готовился когда-то петь в частной опере, значит, хорошо играет на рояле. Играя, вспоминает Ялту, рассвет в Ореанде, звуки «Гейши», доносившиеся из городского сада.

В ресторане, в бильярдной, в бане оставался позже всех, чтобы рассказать официанту или маркеру о том, что его мучит. Больше ведь некому!

Вот что сказано про это в рассказе «О любви»: «В городе... нарочно ходят в баню и в рестораны, чтобы только поговорить, и иногда рассказывают банщикам или официантам очень интересные истории...»

«...точно это лицо, эти приветливые умные глаза я видел уже когда-то в детстве, в альбоме, который лежал на комоде у моей матери...» («О любви»).

Как это хорошо для вдруг проснувшейся любви!

«Я не думал о ней, но точно легкая тень ее лежала на моей душе» (там же).

Вот именно легкая тень в душе. В глазах Гурова теперь затеплился какой-то необычный огонек. Не те стали глаза — задумчивые. В «Тоске» извозчик рассказывает седокам про свою печаль, ища у них сочувствия. А что если седок (Гуров) станет рассказывать извозчику о своей любви, возвращаясь после выпивки из клуба, а извозчик промолчит? Мало ли какую чепуху городят пьяные седоки!

Из рассказа «О любви». Какие близкие, родственные «Даме с собачкой» слова!

«Я все старался понять, почему она встретилась именно ему, а не мне и для чего это нужно было, чтобы в нашей жизни произошла такая ужасная ошибка».

Вариант начала московской части:

а) Заставочные пейзажи Москвы зимой. Снег. Церковный звон.

б) Гуров гуляет по Петровке в шубе и в

перчатках. Газетчик (он покупает все газеты), тройки, вывески, привычная атмосфера любимой Гуровым Москвы (он, как рыба в воде, на этих улицах).

в) Встреча с адвокатом. Разговор о юбилеях, о «жратве», о солянке на сковородке. Проходит женщина, чем-то напоминающая Анну Сергеевну, и адвокат спрашивает: ну, а как твоя ялтинская?..

Гуров. Забыта!

Москва, первый снег. Жанр ее кривых, почти деревенских улиц. Архаика этих улиц и их контраст с жестяной природой солнечной Ялты сразу даст ощущение чего-то прошедшего, иного, случайного, эпизодического...— такой была Ялта — эпизод в жизни Гурова.

Напитаться этой атмосферой!

Именно в те годы был моден романс «Очи черные».

Очи черные, очи страстные,
Очи жгучие и прекрасные.
Как любил я вас!..
Знать, увидел вас
Я не в добрый час...

По дворам ходили старьевщики: «старого— старья продавать!» Эта полутатарская фраза пригодится как звуковой фон времени.

Покойников переносили через заборы, чтобы миновать людную улицу.

Мрачная деталь к московскому портрету.

На площадях чадили снеготаялки. Черный дым и белые пирамиды собранного снега. Где-нибудь на фоне прохода Гурова с дочерью в гимназию.

Успех имел «Ухарь-купец», исполняемый тенором. Как тяжело думать в это время о женщине, которую любишь и которая ассоциируется с солнцем, морем, мощной картиной рассвета в горах...

«Конножелезка» — это конка. Пара гнедых. В конце на этой конке поедет Гуров. Сонные лошади, сонный кондуктор на империале, дрожащие на морозе репортеры в поношенных пальтишках, полупьяные.

Дамы, садясь в трамвай, обязаны были надевать наконечники на шляпные шпильки.

Молебны в торговых рядах. В лавках — большие иконы.

«Яр» и «Стрельна» — модные рестораны. Вот меню. Пригодится для сцены, где Гуров слушает романс.

Уха из стерлядей с налимьей печенкой.
Растегаи новотроицкие.
Котлеты из баранины, соус американ.
Дупеля в волованах, соус перигюль.
Пунш Розе.
Фазан.
Индейки молодые.
Салат и огурцы в тыквах.
Спаржа, два соуса..
Растегаи городские...

«Обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном...»

Гостиница «Эрмитаж» с нумерами для свиданий.

Трактиры: «Большой московский», Тестова, Гурина, «Ново-Троицкий».

Официантам полагалось брить усы (якобы для гигиены).

Адвокаты и солидные врачи обедали всегда в «Праге».

Ночной или рассветный фон московских улиц: кричали петухи, лаяли собаки, лязгали цепи...

Гуров возвращается из клуба на рассвете.

В купеческом клубе жрали аршинных стерлядей. Маскарады с призами, обеды, выставки и субботние ужины.

Льют под селедочку, под парную белужью икорку, под греночки с мозгами.

Это все в клубе, где Гуров проживает свою скучную жизнь.

В «Славянском базаре» официанты были во фраках...

Гости у Гуровых.

Общий характер отношений в семье:

Жена пятидесяти с небольшим лет. («почти в полтора раза старше его»), дочь 12 лет, сын — лет десяти.

Гуров, конечно же, любит дочь. В Ялте он вспоминал о ней. Ее он провожает в школу. Эта деталь поможет раскрытию «системы отношений» в семье.

Кроме семьи за столом домовладелец, адвокат и какой-то модный певец. «Салон» жены требует присутствия артиста.

Гуров в семье — «вторая скрипка», жена энергична, она повелительница, Гуров ее боится.

Жена заставляет Гурова играть гостям на рояле. В первом варианте рассказа (до сокращений) Гуров даже пел.

Вариант этюда «жена — гости»:
Она читает им свои стихи...
Она читает свою пьесу... (Как в «Ионыче» — «Мороз крепчал...»)

В одной юмореске у Чехова подробно описан весьма близкий к жене Гурова характер.

Апломб! Во всем: в споре, в еде, в молчании.

Про себя она говорит: «Не смеюсь, когда смешно».

Не зная предмета: «Это старо!»

«Скажу вам по секрету — эту фразу Кальдерон заимствовал у Лопе де Вега!»

Про живопись. «Кажется, все есть: и воздуху много, и экспрессия, и колорит... Но главное-то где? Где идея? В чем тут идея?»

Варианты этюда «жена — гости»:
Она читает гостям свои стихи.
Читает чужие стихи.
Заставляет своих детей читать басни.

В этот вечер разговоры посвящены теме любви.

Действует все время жена, Гуров — лицо страдательное.

Но — что самое важное — здесь Гуров еще не критик и не в оппозиции, он в своей сфере. Гости, клубы, юбилеи, разговоры — это его круг, и он еще не скоро вырвется из него!

Возможные темы диалогов:
О вчерашней игре в клубе.— О предстоящем юбилее.— О том, что пишут в московских газетах.— Об устрицах («Когда устрицы флексбургские, иногда остендские, бывают и крымские. Иногда лососина, а иногда семга. Мартовский белорыбий балычок со свежими огурчиками в августе не отведаешь...»).

Гуров сел за рояль (по настоянию жены), сказал что-то веселое и м е х а н и ч е с к и заиграл кусок из «Гейши». Углубился в игру, вспомнил об Анне Сергеевне. А жена смотрит на него и ничего не знает!

Здесь возникает ретроспектива: ВЕЛИЧАВОСТЬ впечатлений о Ялте, связанных с Анной Сергеевной. В этих воспоминаниях зрительно сам Гуров отсутствует. Он н е в и д и т с е б я, естественно, а видит ЕЕ. Он вспоминает ее лицо, подробно, не слыша слов ее. Вот она рядом с верховой лошадью, на Учан-су, у моря, на велосипеде, в парке.

Гуров, играя, закрывает глаза. В игре его, вначале механической, все более и более проступают чувство, вдохновение.

А жена смотрит на него, решая, что это вдохновение относится к ней!

Но это еще не «наваждение», это лишь первый слабый намек на то, что завладеет им позже!

Он видит ее в своих воспоминаниях несколько идеализированной. Все окрашено пробуждающимся чувством и, следовательно, не объективно!

Он все время видит ее серые глаза, то веселые, то заплаканные.

На пианино ведь г о р и т с в е ч а! Свеча горела и в ее номере в Ялте. Оплывшая свеча мгновенно вызывает ассоциацию. Все исчезло: гости, жена, музыка. И только свеча! Как все свечи, похожие одна на другую, эта свеча точь-в-точь такая же, как та, что оплывала в душном номере гостиницы «Франция».

Темы для кусков ретроспекции:

Свеча и опущенная, как у грешницы, голова Анны Сергеевны.

Прибой и она, стоящая у самых волн. Удивительно прекрасные глаза ее, лучшие, чем в действительности.

На извозчике: голова, запрокинутая в поцелуе.

Она стоит над бездной в черном платье, под нею плывут белые, фантастические облака. (Как по дороге в Севастополь!)

Он возвращается к действительности, гасит свечу на своем пианино. Аплодисменты гостей, глупый возглас жены, с апломбом говорящей о его исполнении!

ПЕРВАЯ СТАДИЯ «наваждения» закончилась. Начинается вторая, и более сильная. Из случайной ассоциации со свечой и музыкой «Гейши» возникает ощущение, что Анна Сергеевна ЗДЕСЬ в Москве, где-то рядом. Ее близость ощущается Гуровым, как реальность. Это приводит его к поиску. Ему уже важно не только думать о ней, но и увидеть ее, найти на улице, в конке! И на это уходят вся его энергия, все усилия. Банк, служба, дети — все отошло на второй план!

Н а и м п е р и а л е к о н к и

В московской части сценария есть три стадии «наваждения»:

1-я, еще робкая,— случайная ассоциация со свечой за пианино.

2-я — ночью, в постели рядом с женой, бессонница. Слышит голос Анны Сергеевны, будто она рядом.

3-я — ищет Анну Сергеевну на московских улицах.

Каждая из этих стадий НАРАСТАЕТ по отношению к предыдущей. Здесь должен образоваться ряд эпизодов, дающих крещендо.

Гуров, оставив банк, бесцельно бродит по улицам. Без всякой видимой причины садится в конку. Чтобы подольше не быть дома.

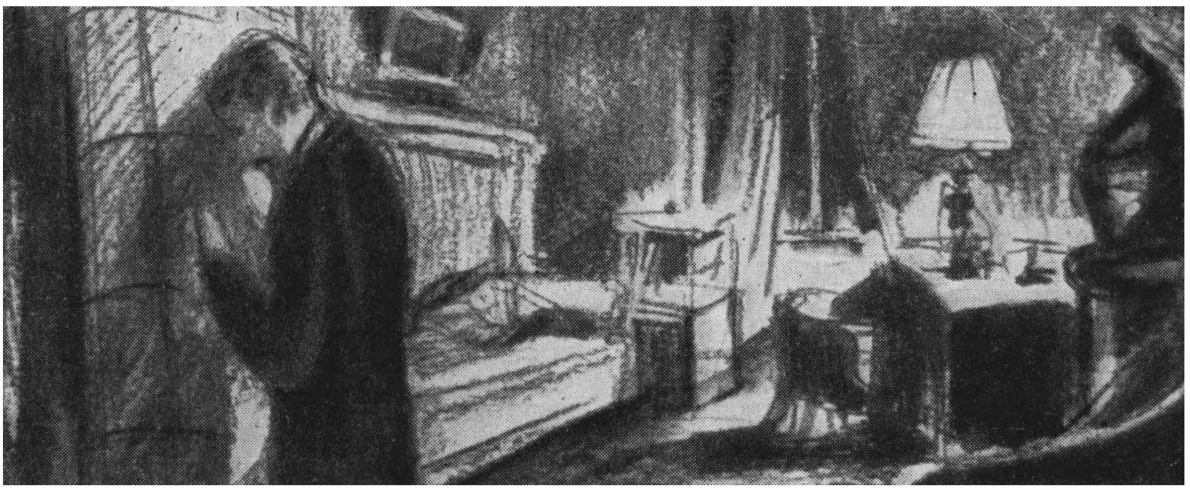
Конку тянут усталые лошади, сонный ритм. С империала видны улица, прохожие, московская толпа. А конка (не гоголевская тройка!) с о н н о т а щ и т с я. Лошади понуро опустили головы, на империале чеховские персонажи из «осколочного» мира. Полупьяные репортеры, пропившиеся артисты, заспанная хористка, обыватели...

Лейтмотив плетущихся кляч! Гуров всматривается в людей, точно видит их впервые. Всматривается!— это важно. Новый взгляд на окружающих людей. И странно: то, что раньше казалось обычным, теперь обращает на себя внимание Гурова! Вглядывание в жизнь! В этом действие его короткого куска.

И вдруг на тротуаре, среди прохожих — белый шпиц! С оборванным поводком. Сонный ритм «взрывается» этой ударяющей по возбужденному вниманию Гурова деталью! Конечно же, это ТОТ САМЫЙ шпиц, собачка Анны Сергеевны.

Некоторое время собачка бежит рядом с конкой. Тащится поводок. Этот поводок, путающийся между ног прохожих, единственная нить, связывающая Гурова с ПРОШЛЫМ, с Анной Сергеевной. Ведь шпиц бежит к хозяйке, которая потеряла его в толпе! Бежать за собакой! Но как? На ходу Гуров соскакивает с конки.

В поисках шпица Гуров бродит по московским улицам. Теперь в его движениях появилась определенная цель, навязчивая, неотвязная мысль — где-то здесь, по этим улицам ходит Анна Сергеевна...



«Анна Сергеевна не снилась ему, а шла за ним всюду, как тень, и следила за ним».

Это условно названное мной «наваждением» лучше всего выразить через встречу с собакой, через поиски.

«Она по вечерам глядела на него из книжного шкафа, из камина, из угла...»

Выраженное буквально, это будет смешным и дешевым!

Куда же приведут Гурова поиски? Они должны окончиться какой-то неожиданной и разочаровывающей сценой. Тогда не останется ничего другого, как ехать в С.

В рассказе-зарисовке «На Трубной площади» подробно описан птичий рынок. Там же и собачники продают и покупают свой «товар». Знаменитая «Труба» — яркое пятно московского быта. Поиски шпица и приводят Гурова на Трубную площадь.

Хари хитрованцев, барышники, любители птичьего пения, рыболовы, татары-старьевщики («старого—старья продавать!»). Старый лакей, продающий шпица («Барыня сказала — на кофий деньги надобны!»). Гуров видит собаку, схваченную поперек шеи веревочным поводком.

Какая-то далекая, странная ассоциация. Белый шпиц в руках лакея! Лакей! Муж, фон Дидериц — лакей! Веревка на шее собаки. Тоскливая, «плачущая» мордочка шпица. Глаза смотрят совсем по-человечески...

Бессоница

«...Закрывши глаза, он видел ее, как живую...» «...Он слышал ее дыхание, ласковый шорох ее одежды...»

Бессонница, Гуров рядом с женой в постели. Слышит ее мерное похрапывание. Возникает тихий голос Анны Сергеевны... Какие-то обрывки фраз, жалоба... Слова едва слышны, потом совсем не слышны. Музыка. Она возвращает Гурова к морю, к картинам рассвета...

В тишине за окнами пропели петухи. «Лаяли собаки, лязгали цепи...» — это из книг о старой Москве. Прогремела первая конка...

А рядом благополучно спит жена! Двойная жизнь!

Загородный ресторан

«...слышал ли он романс... в ресторане... как вдруг воскресало в памяти все...»

Это уже, выходит, четвертая стадия «наваждения». После поисков на улицах Гуров приходит в ресторан. От нечего делать («Не любил бывать дома»). Слушает певицу. И ему вдруг становится нестерпимо тяжело от своего одиночества, от того, что некому рассказать о «наваждении», не с кем поделиться мыслями, лишившими его покоя.

Здесь, так же как в кусках «империала» и «улиц», рождается в Гурове новое необычное «зрение». Все, что было раньше привычным окружением, бытом, повседневностью, теперь бросается в глаза своею пошлостью. У Гурова другие, внимательные, задумчивые

глаза, говорящие о напряженной душевной жизни.

На конке были голодные репортеры, а здесь рабы. Купец — раб своей навязчивой идеи, убежденный в том, что все, что делают для него люди, даже любимая им жена,— все это ради денег! Рабы — лакеи, готовые на все ради рубля, рабыня — певица, бесцеремонно прерванная пьяным купцом, паразит — прихлебатель с гитарой, наживший состояние на подачках (он умело подражал хрюканью). Для купца и Гуров — раб. Его, как известно, женили на «двух домах». Он собирался петь в частной опере, так пусть... споет здесь за пятьсот рублей.

— С какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!

Вместо ответа — непонимающие (купец забыл про Ялту, про все, что было!) и р а в н о д у ш н ы е глаза!

В этой сцене трагически начинают «отыгрываться» веселые и беззаботные ялтинские знакомства. Ялтинское мужское «окружение» Гурова, деятельно принимавшее участие в «романе» с дамой с собачкой, начисто забыло все. Контакт нарушен, Гуров — один на один со своими чувствами!

В е ч е р д о м а

«Доносились ли в вечерней тишине в его кабинет голоса детей, приготовлявших уроки...»

Вечерняя тишина в квартире Гурова. Вновь «публичное одиночество». Из этой публичности рождается образ двойной жизни. И из ощущения счастья, довольства, благополучия!

Здесь выразительность сцены в вопиющем несоответствии между внешней обстановкой, внешними признаками счастья и внутренней отчужденностью Гурова. Двойная жизнь и тайна. Гуров «уходит в подполье».

Все, что выражает «хорошо организованный, примерный и счастливый дом»! Видимая общность и внутренняя разобщенность, чуждость!

Почти «хрестоматийный» жанр семейного счастья: уютно горит лампа, поет тихо самовар, мурлычет кот, топится печка, горничная в наколке приносит чашки, домашний мягкий халат на Гурове и домашние туфли...

Жена помогает дочери готовить уроки. Фразы диктанта (найти в старом диктанте фразу, заверченную, «как строчка из Аверченко»).

Но это еще не сцена, а только ее атмосфера. А вся сцена — лицо Гурова, греющегося у печки. Лицо, глаза, в которых мука, отчуждение, боязнь быть раскрытым, оценка...

Неуместная и глупая фраза жены о том, что Гурову не к лицу роль фата! Это в ответ на полушутливую фразу о женщинах. Фразу, за которую Гуров спрятался.

— Я думаю... о женщинах!..

Лицо Гурова. Тихая музыка, звучащая как бы изнутри. Слышимая лишь «внутренним слухом» Гурова и неслышная для окружающих.

Дорога в клуб

Гуров идет в клуб. Один со своей любовью и в надежде на то, что его поймут!

Элементы:

Проститутка у костра.— Там же метельщик и извозчик (он повезет Гурова из клуба). — Городовой, окно трактира и звуки оркестриона.— Мерзнут у подъезда кучера.

В докторском клубе

Гуров играет в винт с профессором. Игра без азарта, скучная! При свечах.

Осторожные, наводящие вопросы о любви, о ее значении для человека и т. д. Издалека, одним словом. Профессору — какую-нибудь «ученую пошлость». Говорит тоном лектора.

В докторском клубе — доктора, дачевладельцы, модные гинекологи.

Профессор (про любовь). С точки зрения биологической...

Гуров пьет за буфетной стойкой. Сквозь прямоугольник двери видно, как, толкаясь и спеша, бросаются к закускам (хрипуны-алкоголики)...

Стол с объедками, лакеи. Один Гуров пьет за столом на пятьдесят кувертов...

Выводят купца. Он почти лежит на руках лакеев. Морозный вечер. Пока его усаживают в сани, почитатели дрожат на морозе во фраках, с лысинами.

У клуба мерзнут проститутки и кучера.

Вырвавшись из клуба на свежий воздух, Гуров ищет собеседника — партнера по картам. Он уже сильно пьян. Неожиданно радостный, в распахнутой шубе, счастливый, озаренный надеждой, он буквально цепляется за единственного человека, который, как кажется Гурову, поймет его.

В вопросе Гурова — нежность и какая-то новая в нем одухотворенность — счастье.

— Если бы вы знали...

Помогает партнеру — это ялтинский друг, участник всех веселых приключений, тот, что взвешивался на весах, — усесться в санки. Нежно запахивает полость.

— Если бы вы знали... и т. д.

Тот отъехал, позвал:

— Дмитрий Дмитриевич!

Вот оно! Вот и ответ!

Гуров с готовностью бежит к санкам.

— Осетрина с душком... и т. д.

И поехал.

Одна до боли сверлящая нота. Знакомая музыкальная тема. Разговор седока с извозчиком. Жалоба, отчаяние. Мольба о сочувствии. Но спина извозчика в рваном армяке молчит. Лошаденка, с которой пластами сваливается снег. Типичный ночной извозчик. Это же Иона Потапов из «Тоски».

«...все об одном... Ненужные дела и разговоры все об одном...» Эту монотонность можно подчеркнуть не только ритмом медленно ползущих санок, не только шагами Гурова, бредущего за санками по ночной снежной улице, но и бесконечным повторением света и тени от керосиновых фонарей, черными стволами деревьев бульвара.

Свет и тень перечеркивают идущего за санками Гурова. Он отстает, догоняет, опять отстает и вновь догоняет санки.

Извозчик наконец вставил слово.

— Вы бы сели, барин... Не рядом ведь...

И он — ночной извозчик — глух и безразличен к откровениям Гурова. Любовное чувство эгоистично. Если я люблю, то мне должны сочувствовать все.

А для извозчика все это лишь пьяный бред загулявшего седока. Итак — круг замкнулся! Одиночество в своем наивысшем выражении.

Возвращение из клуба

Утром он возвращается. Конечно, ТАКИМ он не может показаться детям. В своем доме он крадется, как вор, обходя дверь столовой, где завтракают перед школой и повторяют уроки его дети.

В шубе, как был, Гуров прокрадывается в кабинет. Важно: в кабинете на диване ПОСТЕЛЕНА его постель. Здесь, а не в общей спальне, рядом с женой. Из кабинета должна быть дверь в спальню. Он прикрывает ее, чтобы не разбудить (ни за что!), не потревожить жену.

Он променял супружескую постель на холостяцкий диван.

В углу кабинета — ПЕЧКА. Тепло этой печки заменяет ему все. Он обнимает печку, нежно, как женщину. Греется и молчит, едва улыбаясь. Чему он улыбается? Шуму ветра в трубе, похожему на ШУМ ПРИБОЯ!

У Гурова лицо страдальца. ТАКОГО ЛИЦА у него еще не было ни разу. Точно тайная жизнь «к лицу» этому человеку! Будто она — эта жизнь, любовь — изменила его до неузнаваемости!

В Саратов!

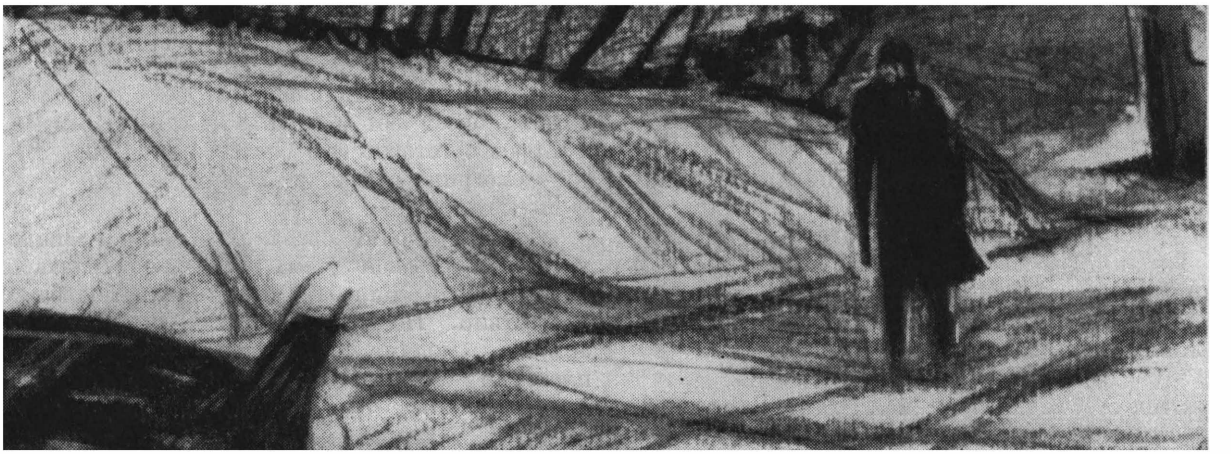
Не нужно играть здесь ОБМАН. Обман ничего не прибавляет к характеру и смыслу. Не в этом двойная жизнь. Обманывал жену он и раньше. Здесь все сложнее. Он, не рассуждая, едет в С. Не отдавая себе отчета в этом поступке. Зачем? Сама «судьба» его несет.

Атмосфера рождественского вечера или утра. Зажжена елка, вокруг елки танцуют дети. Все идиллично, празднично!

Жена собирает чемодан. Курит! Она ведь курит — это важно!

ВАЖНО: ее должно быть ж а л к о здесь. В сцене прощания (у нее ПРЕДЧУВСТВИЕ) она на секунду утратила «мрамор» — холод и свою осанку («...прямая, важная, солидная...»).

Перед Гуровым увядшая женщина, мать его детей.



В сочетании Гуров — жена — Анна Сергеевна в общем несчастны все трое.

И Гуров говорит нежно, точно извиняясь за свою ложь, что едет только на три дня. Ему очень важно обрести устойчивость, найтись, мобилизоваться в этой невеселой ситуации. Поцелуй их на прощание все же холодный, «супружеский». А с Наташей — нежно. Он любит дочь, очень любит.

Жена, всегда чопорная, высокопарно разговаривающая, недалекая и важная, всхлипывает у Гурова на плече. Она заботлива: дает ему чистый носовой платок, кладет в карман конфеты на дорогу. Должно быть сложно!

В железнодорожной кассе, когда он будет брать билет до Саратова, в кармане, рядом с деньгами, он обнаружит эти конфеты.

Приезд в Саратов

Швейцар провинциальный: мужик в потасканной ливрее, в валенках, на голове ушанка. У него окающий волжский выговор.

Серый номер. Гуров сидит, не раздеваясь, усталый. Всадник с отбитой головой и чернильница без чернил фиксируются в тот момент, когда Гуров пытается написать записку Анне Сергеевне. Но чернила давно высохли, и Гуров (здесь смысл в ничтожной причине) решает идти сам к дому Дидерица.

Для сохранения серого колорита во всем комплексе саратовских сцен — действие происходит в пасмурный день. Капель. Звон капелей на Старо-Гончарной улице важен, как звучание паузы.

Особая тишина оттепели, когда не слышно шагов и только звук капелей, стекающих с сосулек.

Схема сцены: 1) приход Гурова; 2) тишина, звук капелей; 3) Гуров присматривается к дому Дидерица; 4) сосулька, капли, в луже отражается серое небо; 5) прошли черные, как галки, монахини; 6) рефрен — капли; 7) нищий и собаки; 8) выход старушки со шпицем; 9) реакция Гурова; 10) Гуров ждет, слышит рояль, доносящийся из дома; 11) Гуров уходит.

В поступке Гурова есть что-то неловкое, даже стыдное для него. Взрослый мужчина в положении влюбленного гимназиста, торчащего под окнами. Улица пустынна, Гуров з а м е т е н здесь, а спрятаться некуда. Это

ощущается в его поведении. Кроме того, он прождал несколько часов, замерз, греется по-извозчичьи. В течение сцены меняется свет, все темнее и темнее, к концу зажглись окна в доме. А он все ждет.

Начать с появления Гурова на Старо-Гончарной. Он медленно подходит к дому, сверяя адрес с бумажкой, которую держит в руке.

Он идет мимо забора, серого, с гвоздями. Этот проход нужно довести до крайней г и п е р б о л ы. У Чехова: «От такого забора убежишь!»

Гиперболы можно достигнуть ЛИШЬ введением реального времени, необходимого для того, чтобы пройти мимо забора. При полной натуральности забора (вплоть до фактуры и размеров) можно создать у с и л е н и е одной лишь длиной монтажного куска. Если не обрывать кусок, а длить его, то при отсутствии разнообразия в элементах серого забора (чередующиеся серые доски, гвозди) должно произойти чудо! Забор покажется бесконечным!

Время (тоже гипербола!) тянется бесконечно. Смена света. Мальчишка бросил в Гурова снежком и спрятался. С крыльца дома спускается шпиц. На этот раз это действительно тот самый шпиц. Но кличку собаки Гуров забыл. Он н е н а в и д е л этого пса в Ялте и забыл, как его кличут.

— Рекс! Рагдай! Роланд! Рамзес!

Он помнить только, что на «эр».

— Ральф! Робби!

Вслед за собачкой выходит старуха. Какие-то неуловимо знакомые черты. Может быть, мать Анны Сергеевны?

Уже совсем стемнело. Капли все реже звенят, падая в лужу. Гуров продрог, вытирает нос перчаткой. Именно в этот момент из освещенного окна дома Дидерица начинают доноситься заглушенные звуки рояля. Характер музыки здесь решает многое. Музыка эта должна вызвать в Гурове раздражение, вернуть его к реальности (глупо, как гимназист, мерзнет под окнами!), даже ревность. Рояль звучит игриво, шаловливо и беззаботно.

«...И уже думал с раздражением, что Анна Сергеевна забыла о нем...»

Под эту игривую и такую неуместную сейчас музыку Гуров уходит, а вдогонку ему летит снежок...

Скучный вечер в гостинице

Серые сумерки в номере. Гуров сидит на постели, накинув серое одеяло. Курит. От нечего делать подходит к столу и долго всматривается в пыльного всадника с отломанной головой. Акцент на этой детали!

В этой сцене происходит важное для дальнейшего развития отрезвление Гурова. Раздражение, вызванное глупым ожиданием на улице, шаловливая музыка, доносившаяся из окон Анны Сергеевны, оскорбительный снежок в спину, серый номер, вопли какого-то забулдыги из коридора — это накопление отрезвляющих обстоятельств!

Линия гуровского чувства рисуется теперь зигзагообразно, от спада к взлету. В номере саратовской гостиницы бесцельно томится и скучает не «воспаленный» любовник, нетерпеливо ждущий свидания, а уже немолодой и усталый человек, ощутивший всю бессмысленность, мальчишество и неловкость своей необдуманной проделки. Под окном афишная тумба, скупо освещенная керосиновым фонарем. На тумбе афиша «Гейши».

И отсюда переход к театру. Гуров приходит туда опустошенный и скучающий. Тем ярче вспыхнет в его сознании она, неожиданно появившаяся.

В театре

В серой провинциальной толпе Гуров неожиданно видит Анну Сергеевну и ее мужа. «Лакей» — не только в кланяющейся походке, значке в петлице. Мужу необходима здесь короткая характеристика в действии.

Пока Гурову не до мужа. Он весь поглощен Анной Сергеевной. С Дидерицем Гуров столкнется в антракте в курилке. Но проход Дидерица важен. Это важная характеристика. Серый забор, от которого надо бежать. И муж-лакей, ничтожество. И от него надо бежать! Но некуда.

В ложе перед самым началом представления появляется губернаторская дочь в боа! Ее сопровождает сам губернатор. Дочь садится в аванложу, а губернатор предпочитает остаться в тени.

«Сам губернатор скромно прятался за портьерой, и видны были только его руки...» На этих руках можно построить действие.

Фон Дидериц и Анна Сергеевна идут по проходу в первый ряд. Муж кланяется дочери губернатора. Появляются на барьере ложи руки губернатора, и муж кланяется ЭТИМ РУКАМ. Он следит не столько за действием оперетты, сколько за этими руками, в белых перчатках, косится на них, не расставаясь с угодливо-вежливой улыбкой. Вот и лакей!

Теперь Гуров и Анна Сергеевна разделены пространством зала. Но как человек нервно возбудимый, Анна Сергеевна начинает волноваться, ЧУВСТВУЯ НА СЕБЕ ЧЕЙ-ТО ВЗГЛЯД.

Начинается «Гейша». Дидериц делит свое внимание между сценой и губернаторской ложей. Анна Сергеевна ПОЧЕМУ-ТО нервничает. Гуров в ложе просит у соседа бинокль. И видит совсем рядом во всех подробностях ЕЕ лицо.

Он выходит в курилку в середине акта, а потом в антракт, спешит туда и фон Дидериц. Оба курят. Гуров изучает мужа, его долговязую фигуру, угодливую физиономию, лакейскую походку. ВОТ ОН, ТОТ, кому принадлежит женщина, ради которой он приехал сюда.

В антракте Анна Сергеевна остается в зале. Из партера, амфитеатра, лож, галерки смотрят на нее провинциальные «хари». Ей покажется чуть позже, когда подойдет Гу-

ров, что эти «хари» уставились на них обоих, разглядывают их в бинокль и ВСЕ ЗНАЮТ про тайну их встречи!

Проход на балкон по лестницам, через толпу точно описан у Чехова, как СЦЕНАРИЙ.

Здесь должно быть ощутимо ВРЕМЯ, уже тронувшее Анну Сергеевну. Она очень повзрослела, если можно так сказать, ушли черты девочки, угловатость и наивность молодости. Жизнь в Саратове у серого забора делает свое дело.

Когда оба они спешат уединиться, то толпа должна от быстроты их движения превратиться в безликую «супрематическую» массу.

Объяснение на лестнице, у забитой двери на чердак. «Ход в амфитеатр». Внизу грузят пиво, распоряжается толстый буфетчик, «тылы» театра.

И вся эта терпкая, «трепещущая» сцена на музыкальном фоне настраивающегося оркестра, на фоне музыкального сумбура, потока бессвязных созвучий.

Но вот хаос звуков сменился увертюрой второго акта. Действие началось. Анна Сергеевна спешит в зал, а Гуров остается на лестнице, счастливый и несчастный в одно и то же время, обдаваемый сквозняком, в неровном свете газовых рожков.

В е с н а

Для перехода к последней главе рассказа важно уяснить следующие обстоятельства времени, места и действия.

Раз в два-три месяца А. С. приезжала в Москву. В который раз приехала она теперь? Свидание не первое, оно уже п р и в ы ч н о е — это б ы т и х т а й н о й л ю б в и. Действие в «Славянском базаре» может происходить зимой или ранней в е с н о й.

Они, конечно же, переписывались. Тайная переписка «до востребования», письмо, вручаемое на почте предъявителю ассигнации с таким-то номером (в 90-е годы — обычный прием удостоверения личности при получении писем «до востребования»).

Небольшая сценка на почте. Гуров получает письмо. Все это образы двойной жизни их, г л а в н о й ж и з н и!

А. С. посылает к Гурову «красную шапку». Проход по весенней Москве «красной шапки» даст необходимое вступление к последней части сценария.

Куда же посылала Анна Сергеевна «красную шапку»? В банк? Домой? Если домой, то старик посыльный, знающий не одну историю тайной переписки, сразу поймет, КАК передать письмо, чтобы оно осталось ТАЙНЫМ и попало в руки того, кому адресовано.

Двойная жизнь Гурова проявится в сцене на почте («до востребования»), в разговоре с «красной шапкой» дома, в сцене проводов дочери в школу.

Явная жизнь, оболочка — в банке, на званых обедах и юбилеях.

Примерно так должен сложиться последний раздел.

Юбилей как образ лживой, парадной оболочки жизни.

Красная шапка — носитель тайны, знак второй, главной жизни.

Гуров вынужден притворяться, быть примерным супругом для окружающих.

Тайно от дочери он уходит на свидание в «Славянский базар».

Прощаясь с дочерью возле школы, Гуров нежно целует ее, б у д т о и з в и н я е т с я п е р е д н е й з а ч т о - т о...

Если Гуров вынужден скрывать свою любовь, то выгодно расставить на его пути «ловушки». Ханжеское общество выставляет свои «дозоры», и перед ними Гуров маскируется, камуфлирует свою главную жизнь. Это не на юбилее, где «все благополучно» и где все показано, все, вплоть до улыбок, адресованных жене.

Он приходит в «Славянский базар» утром. В эти часы ему следует быть в банке! На лестнице, ведущей в номера, попадается ему навстречу какой-то облезлый человечек, репортер, зарабатывающий на хлеб шантажом. Узнал Гурова, фамильярен, подозрителен, грязен в мыслях.

— Одолжи мне, Митя, пять рублей... Я отдам.

Гуров сует ему бумажку.

А. С. ждет в номере. Ждет не как любовница, а как жена. В сером платье, его любимом платье.

Гуров стучит в дверь, озираясь, каким-то условным стуком.

Свидание

Любимое серое платье. В этом платье Гуров уже видел ее раньше. Где? В Ялте, в театре?

«Точно они не виделись года два...» А сколько они не виделись? Год? Полтора? Это важно!

Долгий их поцелуй перебивается играющим во дворе музыкантом. Или шарманщиком.

Рядом в номере работает настройщик...

Что-то пошлое в гостиничном номере. Картина на стене. Репродукция натюрморта. Убитые утки. По коридору проносят десятки точно таких же натюрмортов. И все убитые утки. «Размноженная» культура!

Она надела любимое его платье, угостила его любимым угощением. Пришел официант во фраке, с грязным белым галстуком, «понимающе» поклонился, принес чаю.

Отношения их просты, как отношения любящих супругов. Он пьет чай, она рассказывает ему о жизни. На фоне аккуратно убранная постель. Она так и останется нераскрытой до конца сцены.

В течение сцены он несколько раз порывается уйти. Ждут дома! И каждый раз нет сил расстаться. Бьют часы, и это как напоминание. Надо уходить!

Диалог про их жизнь, про старость — в зеркале!

Вариант финала: еще при них приходит горничная помочь собраться (Анна Сергеевна уезжает), выносит вещи, выбрасывает в корзину увядшие цветы.

В переплете окна они кажутся птицами в клетке. Потом, после ухода Гурова, она одна, за темными переплетами оконных рам (двойных!).

Гуров и Анна Сергеевна успокаивают друг друга в течение всей сцены и этим успокаивают каждый себя. Не жалобы, а взаимоуспокоение. В этом и заключена светлая нота надежды.

Вариант конца.

Горничная собрала вещи, Анна Сергеевна уезжает. Оба — она и Гуров — уходят из номера, временного прибежища их любви. Но они, обходя «ловушки», вынуждены играть роль незнакомых друг с другом людей. Чтобы маленький скользкий человечек не увидел их, чтобы «толща предрассудков» не задушила их.

Дверь номера раскрывается, и плачущая Анна Сергеевна уходит по коридору налево, а Гуров — по коридору направо. Как чужие, незнакомые, безразличные друг другу люди, они идут по лестничным маршам, каждый в свою сторону. Как чужие, садятся в «подъемную машину». Как чужие, выходят в большую дверь на ночную улицу. Насильно разлученные и такие родные, близкие, вечно любящие друг друга существа.

«Около ворот стояли дворник в новом кафтане... и двое городовых...» («Три года»).

Григорий КОЗИНЦЕВ

Глубокий экран*

АНДРЕЙ МОСКВИН

Несколько лет прошло с тех пор, как я отложил рукопись. «Гамлет» поставлен, можно опять раскрыть спрятанные в шкаф папки.

Эти страницы писались в начале 1961 года.

Мысль о постановке «Гамлета» еще казалась многим нелепой; до утверждения шекспировской трагедии в плане «Ленфильма» было далеко. Однако мы работали, нам было необходимо снять именно этот фильм. Мы встретились утром 26 февраля и, как обычно, спорили. Еней показал наброски, Москвин опять уговаривал меня отказаться от широкого экрана, картине необходимы, так ему представлялось, обычный формат, широкоугольная оптика.

Мы вышли из комнаты. В шумном ленфильмовском коридоре Москвина подстерегали молодые люди: они снимали свой первый самостоятельный фильм. Андрей Николаевич опекал их. Операторы — седой шестидесятилетний человек, один из создателей школы советского операторского искусства, и двое юношей, только что окончивших ВГИК,— отправились вместе в павильон.

Андрей Николаевич обернулся, помахал рукой: до завтра.

Ночью в Пушкине — его любимом месте, где в детстве он изъездил на велосипеде каждую дорожку, знал каждый закоулок старого Царского Села, где среди покосившихся крестов и памятников были и могилы его родителей,— он умер.

Условия работы в первые годы революции были для всех одинаковыми. Красная Армия шла в бой с берданками (патронов не хватало); врачи лечили без медикаментов; транспорт не имел топлива.

Советская кинематография развернула фронт, имея на вооружении ничтожно мало аппаратов, устарелых на десятилетие, и ламп, вовсе не пригодных для съемок. Не было современных объективов, прожекторов, съемочной техники. Ничего не было.

В таких условиях начал работать Москвин.

Два севзапкиновских оператора недоумевали: на что способен мальчишка, они не хотели доверить ему даже таскания штатива (в этом состояли тогда обязанности помощника). Под их взглядами — ну и посмеемся над невеждой!..— в ателье на первые же съемки пришел мастер. Человек совершенно уверенный в себе, ни в чем не сомневающийся. Внешняя сторона его работы поражала. Это был род художественной гимнастики. Точность отработанных движений физкультурника, никакой мазни, ни лишнего жеста — два движения руками, одно ногой: камера установлена. Световые приборы каким-то чудом уже на местах. (Осветители получили схему расстановки накануне.) Кадр за кадром (точки еще невиданные) камера мгновенно меняет положение — подымается, опускается на пол, клонится набок.

Ко мне подходит старший (намного старший!) коллега.

— Молодой человек,— снисходительно говорит он мне.— Так нельзя. Получится искажение. Уровень горизонта давно установлен: 1 метр 20 сантиметров. Выйдет брак.

С невозмутимым лицом, глядя куда-то поверх происходящего, Москвин — в форме самой краткой — командует перестановками ламп, махом взлетает на вышку, сам регулирует углы в приборе. Осветитель одобрительно ухмыляется: свой, рабочий человек...

* Первые главы этой книги напечатаны в «Новом мире» (1961, № 3). Фильмы, о которых пойдет речь, поставлены мной вместе с Л. Траубергом, снимал их А. Москвин, художником был Е. Еней.

А. Москвин

После смены он отправляется в лабораторию и вступает в спор с проявщиком: условия обработки пленки не устраивают оператора, снявшего свои первые сто метров негатива. Лаборант возмущается, однако спорить трудно: молодой человек отлично знает химию. Оказалось, что Москвин многое знает. Он учился на химическом факультете Технологического института, потом перешел в Институт путей сообщения, работал на строительстве железной дороги. К кинематографической камере подошел уже не самоучка-фотограф, освоивший дело подле такого же самоучки (как это тогда обычно бывало), а человек с привычкой к научному мышлению, эрудированный в области точных наук.

«Родился я в инженерной семье, в большом промышленном центре, в окружении практической техники, — писал он в автобиографии, — окружающее прививало привычку к точности, здравому смыслу, учету обстоятельств».

Этими же словами определялись и главные заповеди его религии: точность, здравый смысл, учет обстоятельств. Отсюда образовался и внешний стиль работы: род производственной элегантности, невозмутимая повадка специалиста, презирающего какие-то там «муки творчества». Он дело делал. У него был культ плановости этого дела, организованности, экономичности. С первого взгляда каждому было видно: работал знающий, быстрый, неутомимый производственник, человек науки и техники.

Таким очень хотелось бы казаться Москвину.

И менее всего он был таким.

Иногда рано утром звонил телефон:

— Приходите огорчаться... — слышался монотонный голос.

Формулировка приглашений на просмотр снятого материала оставалась неизменной.

И, боже мой, как приходилось иногда огорчаться!.. Невообразимый брак бушевал на экране. Случалось и так, что это были не просто провал съемки, неудача оператора, но и, казалось бы, техническая неграмотность. Средний профессионал никогда не допустил бы такого уровня.

Как же это могло произойти?..

И не только в давние времена, а и в последние годы его работы. Ведь Москвин обладал огромным опытом — к своему пятидесятилетию он снял около полумиллиона негатива. Его авторитет был высок среди оптиков; киноконструкторы неизменно советовались с ним; его доклады в Академии наук вызывали интерес специалистов.

И все же бывали случаи, когда на экране творилось такое, что волосы вставали дыбом... Мало кто видел эти кадры — пересъемка была необходимой.

Но как раз эти ужасающие неудачи обычно предваряли лучшее, что удавалось снять Москвину. Вслед за браком наступало время открытий, изобретений. Потом немало лет другие операторы осваивали его опыт; молодые работники воспитывались на этих кадрах, однако мало кому была известна их предыстория.

Бывают у людей нелегкие романы: безрассудная страсть сменяется отчуждением,

нежность — грубостью, счастье — отчаянием. У Москвина всю жизнь были особые отношения с техникой; бывали в этих отношениях периоды блаженства и буйных ссор: Андрей Николаевич обладал трудным характером, предмету любви жилось несладко. Техника не оставалась в долгу: била Москвина по рукам, когда он уж очень докучал ей. Так они и существовали вместе много лет, сводя свои сложные счеты. Тут было немало анекдотов.

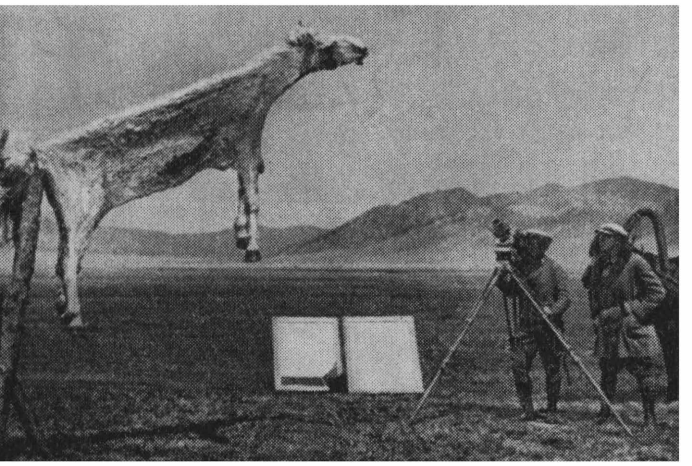
Как-то перед войной одному из ленинградских постовых милиционеров показалось, что он сходит с ума. Из ворот дома на углу Песочной и Кировского выехало странное сооружение: рулевое управление находилось, как в Великобритании, справа, отдельные части принадлежали машинам различных марок. Основу Москвин разыскал где-то на автокладбище, добыл недостающие детали, сам все отремонтировал, покрасил и несколько недель ездил по городу, вызывая удивление прохожих, шутки водителей.

Сооружение автомобиля было для Москвина чем-то вроде разгадывания головоломки. Свободное время он посвящал таким техническим ребусам. Конструировал собственные фотоаппараты и звукосъемочные камеры, радиоприемники, экспонометры, занимался вивисекцией малолитражки, превращая «москвича» в род «ЗИЛа».

Машина, механизм были для Москвина источником непрекращающегося интереса, неизменным собеседником, с которым Андрей Николаевич вел длительный спор, пробуя убедить, переспорить партнера, заставить его заняться чем-то непривычным, несвойственным его характеру. Он торговался с лабораторными автоматами, как на базаре; приставал к объективам с невыполнимыми требованиями; подозревал пленку в неверности ее собственных характеристик.

В его комнате стоял токарный станок, валялись измерительные приборы, полуразобранные аппараты и полусобранные конструкции. Интересно было смотреть, как Андрей Николаевич работал: подняв очки на лоб, он бережно подносил совсем близко к глазам какую-нибудь деталь механизма; пальцы держали ее так осторожно и даже нежно, будто это была не металлическая вещь, а трепещущая бабочка и неосторожное прикосновение стерло бы пыльцу с ее крылышек.

Когда шла съемка...



На съемке фильма «О д н а»

В такие минуты его лицо казалось мне по-особому одухотворенным: выражение спокойной сосредоточенности, совершенной ясности мысли, и только в светлых глазах холодным голубым пламенем металось злое упрямство.

Если собрать фотографии одного и того же человека, снятые в течение многих лет, и посмотреть все их разом, то покажется, будто ретушер (поначалу его стараний и видно не было) постепенно ослабил свои усилия, стал халтурить, а потом — еще десяток лет прошло — и вовсе бездельничать, и вот постепенно обнаруживаются морщинки, а потом глубокие морщины, сгущаются тени под глазами, появляются какие-то припухлости, складки, и только глаза сохраняют иногда свое прошлое выражение.

Конечно, годы многое переменили в наружности Москвина. Такой же невозмутимой оставалась его повадка на съемках, и так же быстро он взбегал на вышки, но давалось все это не просто: сердце билось все тяжелее, с перебоями. Здоровья уже не было. Его приходилось изображать. Однако взгляд в часы работы оставался у Андрея Николаевича прежним, неизменившимся: холодный голубой пламень не погас, не стал пеплом.

Вероятно, в этом пламени таились причины достижений и промахов. Разумеется, Москвин отлично знал профессию, но только для того, чтобы опровергать свои знания. Он в совершенстве владел техникой, чтобы не быть техником. А был он художником, со всеми бесплановыми чувствами и косматыми страданиями, присущими художникам. У него была очень тонкая кожа, чувствительная ко многому. Ему хотелось выразить своим искусством не только то, что представлялось ясным, что несложно было объяснить словами, но и те трудно определимые ощущения, без выражения которых искусство безжизненно.

Даже самые опытные зарубежные спецы, выписанные на валюту, тогда мало помогли бы советской кинематографии. Чем могли быть им близки наши тревоги и волнения, ощущения, переполнявшие нас?.. К камере, пусть и устаревшей, дряхлой, пусть ни к черту негодной, должен был стать свой человек.

Таким своим человеком был Москвин.

Как известно, первая строчка всегда дается нелегко и значение ее немаловажно. Автор как бы устанавливает интонацию рассказа, способ ведения действия. Наша работа с Москвиным началась с одной из сцен «Чертова колеса» (нашего первого полнометражного фильма). Эти кадры являлись такой своеобразной первой строчкой. Действие происходило во время гуляния в парке. По мысли автора, это была аллея небольшого окраинного сада. Нам хотелось иного. Народный дом на Петроградской стороне

Во время съемки... Е. Еней, Л. Трауберг, А. Москвин, Г. Козинцев

с огромной толпой посетителей, аттракционами, ресторанами, эстрадой, фоном Невы привлекал нас и масштабом жизни большого города и особым настроением, присущим таким гуляниям в петербургские белые ночи. Хотелось выразить своеобразную городскую поэтичность места событий — здесь начиналась любовь героя.

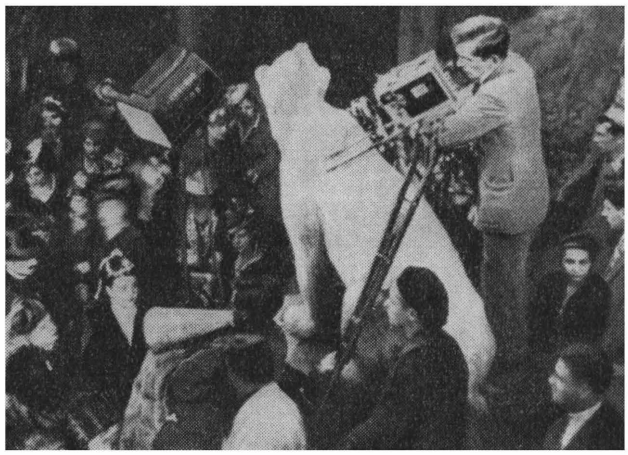
Согласно обычаям и возможностям такие сцены снимались тогда днем (против солнца), а потом пленка вирировалась синей краской. Окраску мы отвергли сразу же, съемка ночью потребовала бы передвижных электростанций (их не было и в помине) и целого арсенала осветительных приборов (лампы были наперечет).

Мы спорили, ругались, приходили в отчаяние. И вдруг пришел выход, как всегда в таких случаях совсем простой: было решено натянуть над толпой проволоку и пригласить цирковую артистку, а толпу во время съемки просить и даже умолять: курить, курить как только можно больше... Москвин направил все имевшиеся лампы не на людей и не на обстановку, а, казалось бы, в пустоту, выше голов — в воздух: множество светлых дымков заклубилось, заструилось, во мгле, в тумане возникли силуэты деревьев, крохотная фигура циркачки заскользила по проволоке над головами зрителей в сиянии кудрявых, серебряных струек... Кадр был полон поэзии, эмоциональности.

Первая строчка оказалась важной и для всего фильма и для многих наших дальнейших работ. Мы утвердились в мысли, что в свойствах самого изображения, в зрительном качестве кадров заключено в кинематографии нечто схожее с авторской интонацией в литературе, придающей рассказу особый тон и характер.

Над всем этим нам пришлось глубоко задуматься при работе над «Шинелью» (1926). Юрий Николаевич Тынянов (автор сценария) ввел в сюжет сцены «Невского проспекта». Мы зачитывались гоголевскими описаниями. Здесь все было отчетливо видимым, картинным и в то же время необычным, полным какой-то особой поэзии.

«Но как только сумерки упадут на домы и улицы и будочник, накрывшись рогожею, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь... Невский проспект... оживает и начинает шевелиться. Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему



На съемке фильма «Новый Вавилон»

какой-то заманчивый чудесный свет... Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста».

Поразительная новизна ощущений, опередившая в искусстве на столетие многое из того, что называют теперь современным, буквально потрясла нас. В медлительные 30-е годы прошлого века, в пору извозчиков и тусклых ламп Гоголь писал с тем бешеным полетом пронзающих друг друга картин, который и не снился самым смелым экспериментаторам наших дней.

«Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз...»

Нам хотелось передать на экране подобную же стремительность, резкость столкновения зрительных образов. Всего этого нам хотелось в пору полной неподвижности севзапкиновских съемок, когда кадры еще строились по шаблонам фотографических заведений с Невского проспекта или Фридрихштрассе: «групп», «портретов», «видовых», когда фарфоровые вазы на первом плане, плюшевые драпировки или одинокая скала на фоне моря были единственной данью «художественности». В эту пору мы требовали от нашего оператора зрительных обра-

Е. Кузьмина, Г. Козинцев, А. Москвин, С. Герасимов

зов, подобных вихрю гоголевских фраз... Москвин мрачно молчал. Он продолжал молчать и когда однажды я застал его на заднем дворе студии за странным занятием: прикрепив к плечам какие-то салазки (собственного изготовления) и устроив на них камеру, он приседал, крутился, то бежал, то, замедляя движение, поворачивал вверх и вниз съемочный аппарат. Так ручной камерой он стал снимать, подымаясь вместе с актерами по винтовой лестнице, догоняя их на ночных улицах.

В «Новом Вавилоне» он кружился со своими салазками среди танцующих: на экране неслись в стремительном движении лица, ноги, юбки, шляпы, летел хоровод фонарей... В ералаш беззаботной танцульки темной, зловещей силой вклинивался галоп немецкой кавалерии: началась франко-прусская война. Установив прожектора на платформу поезда, Москвин снимал кавалеристов с движения; через определенные расстояния пиротехник зажигал дымовые шашки, тяжелые черные всадники на огромных конях вырастали в клубах пыли и вновь пропадали во мгле, и только мелькали, как световые удары, контуры пик, касок, копыт...

В «Одной» обыденный пейзаж должен был приобрести зловещую, трагическую окраску. Речь шла о кадрах гибели деревенской учительницы: возница по приказу бая выбрасывал девушку из саней. Сцена снималась на покрытом льдом Байкале. В продолжение многих дней мы часами выжидали, когда солнце выходит и прячется за тучами, Москвин снимал в эти короткие мгновения (обычно при такой погоде съемки отменялись из-за неустойчивости освещения); накапливались кадры — гигантские тени, как черные крылья, проносились по замерзшему озеру, преследуя девушку.

Чего только не пробовал этот оператор!..

Отдел технического контроля ужасался, писал рапорты: павильон задымлен, воздух ореолит, портретная оптика применена для массовых сцен... Все не как у людей!..

Интерес друг к другу и в большинстве случаев личная дружба связывали тогда группы молодых кинематографистов; однако, не мешая добрым отношениям, определялось и различие вкусов. Размежевание иногда носило потешный характер. Как-то мы пришли в гости к Эсфири Шуб, она попросила своего мужа «конструктивиста» Алексея Гана выйти из соседней комнаты познакомиться с нами; из-за стенки раздалось мрачное ворчание:

— Я еще не так низко пал, чтобы пить чай с «игровиками»!..

Однажды в пылу спора Пудовкин переломал стулья в комнате.

— Нет, это нелепость,— кричал он,— неужели, если вам будет нужен курильщик, вы пригласите актера?.. Откуда он возьмет эти привычные жесты, прокуренные пальцы... А эти струйки дыма, выпущенные гурманом?.. Коллектив актеров погубит ваши замыслы!

Москвин был прежде всего «игровик». Он относился к нашим актерам с нежнейшей любовью. Обычно это скрывалось под внешним безразличием; лишь проходя по ателье мимо уставшего исполнителя, Андрей Николаевич, не глядя на него, угрюмо бормотал:

— В кабинке чай...

И незаметным жестом протягивал ключ.

Актеры часто отдыхали в операторской комнате на диване с торчащими пружинами и пили чай, настоенный до черноты. Дело было не только в добром отношении, а и в стиле работы.

Не только режиссеры, но и операторы определяли при этом многое. Эдуард Тиссэ принес в художественную кинематографию опыт хроникальных съемок: умение схватить масштаб события, быстроту ориентировки; его стихией были натура, солнечное освещение.

Москвин с первых своих шагов был оператором игрового кино, главным его оружием было искусственное освещение.

Эта область была еще совершенно неразработанной. Лампы расставлялись по шаблону. Работа кинооператора над внешностью исполнителей, в лучшем случае, напоминала о кабинете красоты: удаляются недостатки, клиент должен выйти красавцем. Красоты добивались и гримом: даже на носу рисовали толстую светлую черту — для прямоты. Характерные роли отдавались на откуп гримеру: лица заклеивали до неузнаваемости. Экран обнаруживал подделку: паклю, мазню.

Грим нами отвергался начисто. Был период увлечения характерной внешностью; многие роли исполнялись людьми любых профессий, приглашенными в ателье прямо с улицы. Москвин подчеркивал своеобразие таких лиц светом, ракурсом; на крупных планах ощущалась фактура кожи. Это была неплохая школа, она отучивала от слащавости, обезличивания, приучала к внимательному взгляду на подлинное. Однако это была лишь часть работы. Настоящее дело заключалось в работе с актерами. Андрей Николаевич не только хорошо снимал их, но и строил вместе с ними образ; как бы играл вместе с актерами. Его любимой областью стало освещение лиц. Это был особый, движущийся, меняющийся в монтаже драматический облик характера. Появился новый род изобразительного искусства — кинематографический портрет.

В «Новом Вавилоне» Кузьмина—Луиза начинала роль веселой, потешной девчонкой, продавщицей модного магазина. Лишения, горе, гнев приводили ее к Коммуне; Луиза заканчивала жизнь у стен Пер-Лашеза, смотря в глаза смерти. Актриса не прибегала к гриму. Москвин на протяжении фильма менял внешность Кузьминой до неузнаваемости: он создавал светом следы голода, тяжелых мыслей, мужания. Сама тональность портретов образовывала как бы полярные полюса — светлая, голубоватая дымка начала и трагическая бронза сцены расстрела. Он не освещал, а лепил светом.

С годами образовывалась его система освещения — особая, несхожая с работой других операторов. Он начинал с установки ма-

Е. Кузьмина в роли Луизы («Новый Вавилон»)

леньких приборов, они были направлены снизу в глаза актера; только после этого добавлялись иные, освещающие лицо, фигуру, фон. Внимание направлялось прежде всего на взгляд действующего лица. Оператор как бы заглядывал в глубь глаз, в душу человека.

Зрителю иногда трудно представить себе средства, помогающие воздействию образа. Я расскажу о случае не совсем обычном. Николай Черкасов в молодости славился противоестественной худобой. Играя Дон-Кихота в ТЮЗе, актер немало смешил самой своей внешностью. Однако ко времени съемок нашего фильма облик Черкасова значительно изменился: Николай Константинович уже мог бы подумать о Фальстафе. Москвин злился: идальго не получался тощим. Ни ракурсы, ни освещение уже не могли помочь делу. Пришлось прибегнуть к особым средствам. Цирковой комик В. Васильев должен был на общих планах подменять Черкасова в трюковых сценах, скакать на коне, вертеться на крыльях мельницы, фехтовать. Дублер обладал идеальной фигурой для роли. Нам повезло: Васильев оказался и талантливым мимом. Мы решили пойти на риск: приделать к голове Черкасова новую фигуру. Почти в каждой сцене мы начали подменять (сперва спиной, на общих планах) Черкасова Васильевым. Постепенно Андрей Николаевич вошел во вкус. Найдя особые способы освещения, он начал иногда снимать дублера и лицом и, наконец, даже отдельные крупные планы, чтобы, перемешав исполнителя и дублера в монтаже (и озвучив все голосом Черкасова), запутать зрителя.

Во время натурных съемок Москвин заболел. Талантливый оператор А. Дудко продолжал фильм. Каждый раз, когда я вводил в сцену В. Васильева, оператор бледнел:

— Картина погибнет,— шептал он,— обнаружится подмена...

Однако опыт как будто удался. «Силуэту Домье», о котором писали зарубежные критики, немало помогла фигура талантливого артиста цирка. Разумеется, все это не являлось тайной; Черкасов в своих записках тепло вспоминает об участии Васильева.

О многом приходится думать режиссеру и оператору. Иногда даже о том, чтобы голова артиста академического театра срослась с туловищем клоуна.

Наше первое знакомство с Пудовкиным произошло во время съемок «Матери». Мы привезли в Москву «Шинель», и кто-то повез нас на студию «Межрабпомфильм». Пудовкин, отойдя от Барановской (шла репетиция), немедленно набросился на нас с криком:

— Говорят, вы уже сняли все петербургские памятники?.. Это ужасно!.. Для «Конца Санкт-Петербурга» мне необходимы памятники!..

Узнав, что до Александра Третьего и Петра Первого мы еще не добрались, Всеволод Илларионович смягчился. Несколько позже подобный же разговор состоялся и с Эрмлером. Присев на подоконник, мы по-хорошему поделили между нашими фильмами еще не снятые изваяния. Спрос на монументы был тогда у кинематографистов высок.

Тиссэ и Головня усиливали мощь памятников и колонн съемкой снизу, у Москвина они возникали, выхваченные из тьмы световым лучом. В съемке бронзы, кариатид, ампирных фасадов образовалась своя традиция. Образы были публицистичны: тема, подчеркнутая съемкой, выявленная столкновением кадров, доходила до наглядности аллегории.

Все это было характерным в 20-е годы. В 30-е нас привлекало совсем иное.

Говоря о работе Москвина в трилогии о Максиме, мне хотелось бы вспомнить пейзажи этих фильмов. Дворцы и памятники никак не подходили к истории веселого парня из-за Нарвской заставы, а к кадрам-символам мы относились в то время уже с нелюбовью.

Городские виды, по нашему замыслу, должны были возникать и раскрываться в особой последовательности. Тут должны были быть и своя логика и свое поэтическое движение. Действие начиналось на задних дворах рабочей окраины — деревянного нароста на каменном теле столицы: среди покосившихся сараев, мусорных свалок, развешанного на веревках белья, здесь собирались наши герои. Через задворки и закоулки три парня попадали в мир камня, железа, раскаленной стали — на завод... Потом с рабочей демонстрацией — суровые лица, измазанные гарью и копотью, промасленные куртки и картузы — Максим, минуя заводские корпуса, трубы и подъемные краны, ограды и заборы, входил в город. Подняв высоко над головами носилки, накрытые

рогожей, рабочие несли труп товарища мимо доходных домов, меблирашек, лавок, контор. Рабочая окраина, завод, застава подвигались к центру. У огромной рекламы «Пилюли Ара лучшие в мире!» (Еней написал ее во всю высоту глухой стены шестиэтажного дома) Максима встречали полиция, казаки. Здесь, под торговыми вывесками, рабочей слободке преграждали путь, ее опрокидывали, разгоняли нагайками, топтали копытами казачьих коней, оттесняли назад, на свое место — за заграды стен, заборов. Но в следующей части — «Возвращении Максима» — рабочее предместье уже не входило по-старому, медленным траурным шествием, а врывалось в город, ломало шлагбаумы. На фоне мостов и соборов вырастала баррикада... И, наконец, в последней части трилогии через коридоры Смольного, мимо красногвардейских костров Выборгская сторона входила в центр города, занимала проспекты и подымалась по мраморной лестнице в банк — сердце государства.

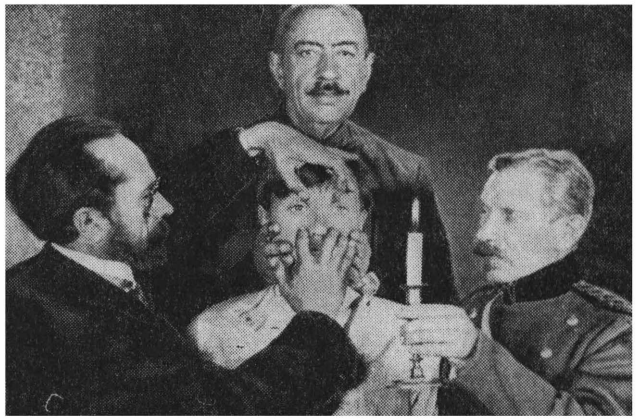
Это была особая, движущаяся география трех фильмов, и мы немало трудились над ее осуществлением.

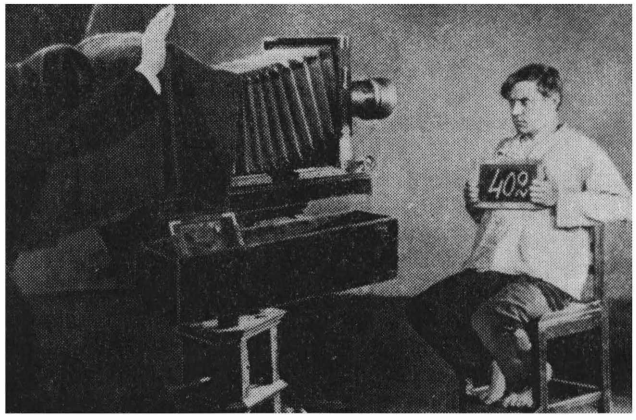
Суть заключалась не только в основной мысли: окраина продвигается к центру, но и в поэтической окраске многих граней образа окраины. Среди закоулков заводских дворов мы отыскивали уголки, обладавшие своим лиризмом. Среди завала железного лома было по-своему уютно: здесь встречались Максим и Наташа; гудя пробегала «кукушка», а за кирпичной стеной виднелись поля, насыпь; на стене будет стоять наш герой, и Наташа, перебравшаяся через забор, помашет издалека Максиму рукой, длинный товарный состав неторопливо потянется по насыпи, оставляя клочья дыма на неярком питерском небе.

Завод был составным: какие-то части мы снимали на Кировском, другие на Ижорском и в других местах Ленинграда, отделенных друг от друга десятками километров.

Должна была быть в фильме сцена похорон рабочего парня. Мы объехали кладбища городские и пригородные; даже на самом убогом погосте росли деревья, кусты, господствовали тишина, покой... Места не подходили для нашей истории. Пришлось отыскать пустырь на фоне леса фабричных труб и насыпать на нем холмики, вкопать кресты. Небо над могилой Андрея было хмурым от дыма и гари, басили гудки, как бы требуя

В антропометрическом бюро («Юность Максима»)





«Чертово колесо». Ваня — П. Соболевский, Валя — Л. Семенова

выхода на работу, угрожая штрафами, увольнением. Образ смерти сливался с образом жизни.

Москвин находил для таких пейзажей свою тональность. Выбирая сорта пленки, светофильтры, создавая особый режим проявки, оператор добивался то прозрачной ясности раннего утра, то мглы непогожего дня.

Критики нередко писали о живописности его кадров, однако в это время нас увлекал неэстетический материал; холсты живописцев мало помогали «Юности Максима», здесь были особые задачи. Была в первой части трилогии сцена антропометрического бюро департамента полиции — переходный момент в жизни нашего героя. Молодой и веселый парень становился на вечные времена поднадзорным. В поисках способов выражения мы обратились уже к невесть чему — к казенным снимкам полицейских фотографов, карточкам, приклеивавшимся к «делу». Кадры обмеривания и обследования арестанта хотелось сделать похожими на тюремные фотографии: безжизненность, совершенная неподвижность, плоскостной свет, идиотизм застывшего в долгой выдержке лица. Пластический образ обездушивания, оболванивания, превращения человека в номер.

С особым увлечением Москвин относился к таким своеобразным задачам. Он не обладал каким-то отвлеченным мастерством, позволяющим превосходно снимать любые сцены. Если замысел не увлекал его, кадры выходили обычными, посредственными. Он не терпел «художественной фотографии»: бликов и световых зайчиков для эффектности, ламп с абажурами для настроения, закатов на олеографическом небе цветного кино.

С годами его труд становился все менее заметным для непрофессионала. В первые годы работы его кадрам часто аплодировали на просмотрах; теперь он снимал не кадры, а фильм. Его увлекала тональность изображения, глубина серо-черных оттенков. И попрежнему больше всего — лица людей; он старался заглянуть в самую глубь их глаз. Иногда он ворчал: меня хвалят — зрачки видны, а что с этого — глаза у артиста пустые...

Он не выносил длинных и пышных высказываний. Я слышал его речь с трибуны только однажды, на юбилее Енея. Москвин, не торопясь, вышел на сцену и, угрюмо посмотрев на Енея (их связывала многолетняя дружба), сказал: «Поздравляю».

«Чертово колесо»

С интересом и доброжелательством он относился к товарищам по профессии. Я вспоминаю, с каким уважением он говорил в молодости об А. Левицком; много лет дружил с А. Головней; в последние годы его радовали успехи С. Урусевского.

Мы начали съемки «Дон-Кихота» в период освоения широкого экрана. Тогда за рубежом новый размер кадра становился средством борьбы с телевидением. Продюсеры взялись за Библию. Внешний масштаб, затраты должны были отвлечь телезрителей. В супербоевиках во весь размах синемаскопа двигались на фоне огромных построек тысячные толпы статистов, скакали табуны коней; всего в кадре было много, и видно было: все стоит дорого.

Как раз такие свойства широкого экрана ничуть не привлекали, «роскошь постановки», распространенная вширь, не казалась выразительной. Мы решили осваивать новый в те времена размер кадра, но для целей, казалось бы, странных применительно к размеру экрана. Нас больше всего увлекала пустота, возможность подчеркнуть одиночество мудрого безумца.

Из крохотной усадьбы в Ламанче, из ее невысоких стен выезжает на тощей кляче чудак, ищущий справедливости. Огромный и пустой мир открывается перед ним. Пустота имеет как бы два полюса: степи и холмы, выжженные солнцем,— безлюдие Ламанчи, раскаленный рыжий простор, две фигурки — одна на коне, другая на осле; проезжающая в облаке пыли карета; цепочка каторжников; оазисы постоялых дворов... И холодная, злая пустота католического аскетизма, монастырские белые стены герцогского двора, придворные в черном, совершающие в поло-

женный час свой мертвый церемониал. Черно-белое кино в цветном фильме. В ледяное пространство чопорных отношений и догматических представлений попадает добрый безумец, переполненный любовью к людям, жаждой справедливости. Только два цветовых удара нарушают общую тональность: красный — наряд шута и желтый — авантюристки Альтисидоры, зачинщиков потехи, похожей не то на театральное представление, не то на обряд инквизиции.

Постоянство в привычках было одной из черт характера Москвина. Годами он занимал одни и те же постоянные места: в машине, на заседаниях Художественного совета, в просмотровом зале.

Во время работы я обычно следил за репетицией через сквозную наводку камеры, Андрей Николаевич (у него ухудшалось зрение) смотрел в боковой видоискатель. Шепотом, продолжая наблюдать сцену, мы советовались, спорили. Нам никогда не приходило на ум разделять свою работу: разговор шел об актерах, свете, диалоге, обо всем.

Менялась аппаратура. Когда-то, много лет назад, мы стояли у «верблюда» Патэ (кличка из-за кассет, укрепленных сверху); потом появилась кажущаяся чудом техники модель Дебри — даже ручка вращается с каким-то особым, прекрасным стрекотанием, и вот первые дни звукового кино: нас, как псов, засадили в будку, обитую байкой для звуконепроницаемости; мы следим за репетицией через стекло кабины, душно, кусаются блохи, и очень скоро, это уже старина, анекдот... мы на операторском кране — сложном агрегате с сиденьями подле обтекаемой, забоксированной камеры, объективы еще невиданных фокусных расстояний, анаморфотные линзы для широкого экрана... кран вращается, едет, подымает нас к небу...

И так же шепотом, продолжая наблюдать репетицию, мы советуемся, спорим... Как рассказать о жизни всерьез, без баловства, как найти зрительную поэзию, сочетающую глубину с ясностью?.. Москвину уже давно не по душе подчеркнутость ракурсов, быстрота съемок с ходу, доведенная до мелькания, надоели туманы и дожди (сколько он снял их!), кадры-символы.

Что же, нам становилось все легче работать: вырастала техника?..

Нет, гораздо более трудно: сложнее стали мысли о жизни, требовательнее совесть.

А если все это нельзя выразить на экране, то, может быть, и сами наши профессии ни к чему. Еще усилие конструкторов — и нас, с нашими кустарными волнениями, заменят полупроводники. Постановочно-съемочная машина на производстве будет и экономнее и более практичной...

Приходится дописывать эту нелегкую для меня главу. Но и в следующих я еще не раз вспомню о человеке, с которым мне уже больше никогда не предстоит стоять рядом у камеры, шепотом советоваться, вполголоса спорить.

Его ученик — молодой литовский оператор Ионас Грицюс — снимал «Гамлета». Думаю, что Андрею Николаевичу понравилась бы его работа.

Е. МЕЖОВ

Телевизионный очерк — границы жанра

Что есть телевизионный очерк? Вопрос этот с первого взгляда наивный, но на самом деле он не так прост, как кажется. Для становления ищущего свои пути молодого искусства он имеет значение сугубо важное. Действительно, перелистайте газеты, журналы, пишущие о телевидении, присмотритесь — что понимают наши критики под словом «телеочерк».Только то, что с большей или меньшей долей мастерства запечатлено на пленку.

Все авторы априори убеждены, что телеочерк — это... киноочерк. Ничтоже сумняшеся, они ставят знак равенства между этими далеко не всегда равнозначными произведениями (иначе — почему бы ему называться «теле», а не «кино»-очерком?).

Я далек от того, чтобы утверждать, будто «стопроцентно кинематографические» очерки противопоказаны малому экрану, хотя такое мнение, и весьма нередко, встречается в современной литературе о телевидении. Пожалуй, наиболее четко и категорически выразил его В. Деревицкий, когда написал в «Советской культуре»: «Телевидению пора отмежеваться от кинематографа, у которого оно так долго (?!) по-школярски училось. Телевидению пора учиться у... телевидения»...

Нет, товарищи «защитники» телевидения от кинематографа, не отмежевываться надо от старшего брата, а черпать у него все лучшее, выстраданное и выкристаллизованное за десятилетия.

Говоря о специфике телевидения, надо, вероятно, отталкиваться не от размеров экрана как явления преходящего, а от условий просмотра (интимность, «индивидуальность» домашней обстановки), от особенностей показа (не законсервированные, как в кино, а «сиюминутно» воспроизводимые изображение и звук), от своеобразия технической палитры (возможность органически и мгновенно сочетать в одной передаче театральное действо и кинопленку; живую, рождающуюся на наших глазах речь и магнитофонную запись, статичную фотографию и рисованный кадр) и от других постоянно действующих факторов. Именно они, постоянно действующие факторы, позволяют нам говорить о большей психологичности и оперативности телевидения, по сравнению с другими искусствами и средствами информации, о синтетическом, в высшем смысле этого слова, характере телевидения и его импровизационно-документальной сущности.

Да, телевидению еще предстоит овладеть всем разнообразием творческих приемов, выработанных кинематографистами, ведь оно еще нередко совершает непростительные детские глупости, работая с кинокамерой и пленкой. Но все же, настойчиво совершенствуя свои кинематографические познания, телевизионные журналисты и режиссеры не имеют права забывать, что голубой экран доступен не только кинопленке, что надо умело использовать весь богатейший арсенал сугубо телевизионных приемов. В том числе, конечно, и тогда, когда речь идет об очерке.

На Международном фестивале телевизионных фильмов в Праге большинство телекритиков и журналистов согласились с мнением жюри, которое присудило главные премии документальным лентам, выдержанным в классическом кинематографическом стиле. Журналисты же отдали приоритет американскому фильму «Казальс 88-летний», более, по их мнению, телевизионному. В чем же она, эта самая телевизионность?

«Казальс 88-летний» — это фильм-интервью. В беседе, которую ведет с выдающимся виолончелистом Пабло Казальсом скрипач Исаак Стерн, не только выясняются взгляды великого музыканта на искусство и жизнь — перед нами встает человек, влюбленный в музыку, в людей, в мир, в солнце,— по ходу фильма мы познаем личность, открываем все новые и новые стороны характера мудрого и доброго человека.

Фильм-интервью... Нам трудно представить его на экране многолюдного кинозала, ему там будет неуютно. А вот на экране телевизора он органичен и естествен, как жанр он рожден телевидением, он отвечает его сущности задушевного, «домашнего» собеседника и пристального наблюдателя, вгляды-

вающегося в самые потаенные уголки души человеческой. Он, наконец, доступен средствам собственно телевидения, опирающегося не только на кинопленку. А то, что «Казальс 88-летний» попал на фестиваль все-таки в виде киноленты, то это, возможно, просто потому, что лента оказалась наиболее удобным в данном случае способом транспортировки изображения и звука.

И вот мне представляется телевизионный очерк, еще не описанный нашими критиками и исследователями. Очерк, не зафиксированный тщательно и загодя на кинопленку, а творимый журналистом на глазах у зрителя, рождающийся непосредственно в телестудии, хотя и не без скрупулезной предварительной подготовки. Зритель получает возможность следить за развитием мысли очеркиста, как бы вместе с ним участвует в поисках единственно нужного слова, единственно возможного образа. А это, как известно, немаловажно для телевидения, строящегося во многом на соучастии, сопереживании, сомышлении зрителя.

Помните «Загадку НФИ» Ираклия Андроникова? Вот таким видится мне по-настоящему телевизионный (а не просто кинематографический) очерк. Автор-рассказчик, образно и горячо повествующий об увиденном, сопровождающий свой рассказ показом кинопленки, фотографий, рисунков, интервьюирующий соучастников своей поездки или события... Одним словом, живая жизнь в чуде телевидения и средствами телевидения.

Вы скажете: «Но ведь «Загадка НФИ» — фильм!» Да, фильм. Опять же потому, чтобы было удобнее транспортировать его по стране. А вообще это сугубо студийная передача, только сделанная с отличным профессиональным мастерством.

Опыты такого рода очерковых передач, выгодно отличающихся от «чистых» киноочерков прежде всего своей оперативностью, были на нашей, Харьковской, студии телевидения, и обращение к ним поможет четче и нагляднее выявить черты жанра.

Представьте себе: телевизионный журналист вернулся из интереснейшей командировки. Он побывал там, где сегодня малолюдное заснеженное поле, а завтра встанут крупнейший на Украине химический комбинат и 80-тысячный город с широкими проспектами и зелеными площадями. Он повстречался с замечательными людьми, своего рода первопроходцами. Он переполнен впечатлениями и чувствами, он может занимательно рассказать зрителям о своей поездке, о том, как рождается новый город. Как быть? Неужели возможен только киноочерк, процесс производства которого при наивысшей оперативности растянется минимум на месяц? Или ограничиться пятиминутным киносюжетом? Нет, нет и нет!

Процитируем для лучшей иллюстрации очерк Харьковской телестудии.

Журналист «выходит» на экран.

«Добрый вечер, товарищи.

Вам никогда не приходилось видеть, как начинается новый завод? Мне почему-то основание нового предприятия всегда казалось делом чрезвычайно торжественным. Представлялась медь оркестров, сверкающая под солнцем (солнце в такой день просто не имеет права не светить), виделись толпы ликующих людей и хоботы каких-то гигантских машин, застывших в ожидании сигнала атаки...

Это, конечно, смешно, но именно нечто подобное ожидал я застать, выезжая на строительство Первомайского химического комбината.

Разговоры о комбинате шли давно, он уже стал казаться чем-то вроде прекрасного миража, и вдруг, после декабрьского Пленума ЦК,— весть: химкомбинат начинает строиться в 1964 году. Пуск через два-три года.

И вот наш бежевый студийный «УАЗ», который все почему-то принимают за «скорую помощь», то скользит, то трясется по заснеженной полевой дороге. Куда ни глянь — всюду белым-бело. Временами осторожно пробираемся по снежному коридору: заносы — в человеческий рост. Разминуться со встречной машиной можно только на «разъезде», загодя подготовленном заботливым бульдозеристом-дорожником.

Мы едем к месту строительства Первомайского химкомбината».

Изображение журналиста сменялось на экране кинокадрами зимнего поселка, а за кадром звучал авторский комментарий:

«В поселок Первомайск Змиевского района приезжаем в обед. Ищем дирекцию строящегося предприятия.

Невзрачный домишко. Табличка на дверях от руки.

Оркестра не слыхать. Тихонько пиликает репродуктор на стене. У директора комбината Леонида Васильевича Щербаня идет совещание...»

Журналист рассказывает увлеченно, и сам раскрываясь как человек, неравнодушный к чудесам жизни, как страстный пропагандист нашей действительности. Он предлагает зрителям посмотреть кинокадры, снятые им и кинооператором (имярек) в степи под Первомайском и в городке строителей, знакомит зрителей с главным архитектором проекта нового города Яновицким и с главным инженером управления химической промышленности совнархоза Солдатенко, в динамичной беседе с ними у макета открывает все новые и новые черты завтрашнего Первомайска. И снова ведет образный рассказ сам, размышляет вслух над увиденным и опять пре-

доставляет слово кинокадрам, теперь уже повествующим о первостроителях-романтиках и трудолюбах.

Это во многом взволнованный оперативный репортаж с места события, но репортаж, перерастающий в художественно-публицистическое исследование, извлекающий из фактов смысл, а это, как известно, важная отличительная черта очерка. Тем более что журналист говорит не только о становлении, но и о первых трудностях стройки.

К сожалению, понятием «оперативность» нередко пренебрегают, когда речь заходит об очерке. Негласно принято, что оперативность — главное в хронике, в теленовостях, а более крупные жанры должны в первую очередь отличаться добротностью, основательностью, глубиной анализа, а затем уже — в качестве желательного, но необязательного приложения — оперативностью.

Д. Оганян в одном из майских номеров газеты «Советская культура» за прошлый год сетовал на то, что «огромное количество сюжетов, портретов, очерков, эпопей выстреливается в точно регламентированные сроки». «Лучше меньше, да лучше» — вот каким девизом, по мнению Д. Оганяна, следовало бы руководствоваться документалистам телевидения.

Но, глубокоуважаемый тов. Оганян, требование ваше, особенно если говорить о политическом телевещании (а вы именно о нем и говорите), неприемлемо. Неприемлемо хотя бы потому, что в телевидении, как, кстати, и в кинематографе, все подчинено четким планам, срокам, регламентам, определяемым самой жизнью, ее жесткими и день ото дня усиливающимися требованиями, там не может быть «меньше», чем того требует жизнь, «лучше» — да, к этому надо стремиться. Но совсем ни к чему, уверяю вас, принцип работы отдельных халтурщиков — «лучше вовремя, хоть и похуже» — возводить в принцип деятельности всего телевидения.

Лучше вовремя и получше! — вот наш девиз боевой, вот над чем следует нам думать и работать. Потому что объем телевещания не уменьшается по стране, а увеличивается с каждым годом.

Правда, Михаил Кольцов сказал как-то, что подлинная оперативность очерка в том, к а к он расшевелил читателя. Но, думается, подменять понятия все же не следует, не надо сбрасывать со счетов и оперативность в ее газетном понимании — быстрый отклик на события, явления, факты. Для телевидения, стоящего к жизни ближе даже, чем газета, мгновенность реакции имеет немаловажное значение.

Повторю еще раз, что телеочерк, о котором мы ведем разговор, гораздо оперативнее, гораздо подвижнее классического киноочерка, и в этом немалое его преимущество.

Настоящий теле-, как и киноочерк, немыслим без яркого, «подсмотренного» репортажа, без публицистического пафоса образности, без исследовательского характера. И что уже специфически от телевидения: телеочерк, как правило, построен на более тесном общении, прямом, если хотите, контакте рассказчиков и зрителей. Создается то самое сердечное доверие к передаче, без которого телевидение вообще невозможно.

Вообще личность автора-очеркиста играет в этом случае немаловажную роль. Без преувеличения: успех такого телеочерка зависит не просто от литературного мастерства рассказчика, не только от качества киносъемок, фотографий, рисунков, но прежде всего от обаяния автора, от его умения свободно и непринужденно держаться перед телекамерой, быть умным, темпераментным и ненавязчивым собеседником. Достаточно, скажем, тусклых, невыразительных глаз — и зритель не поверит самым вдохновенным вашим словам. Достаточно хоть раз — то ли усталым взглядом, то ли нетерпеливым жестом — показать, что вам «приелся» материал, как тут же рухнет с таким трудом возведенное здание очерка.

Вот почему поиски авторов, обладающих не только литературным талантом, но и большим личным обаянием и драгоценной способностью «мыслить публично», приобретают на телевидении особо важное значение. Ведь это возможно только на голубом экране: автор невольно становится одним из героев своего очерка, его «я», его личное отношение к материалу проступают как нигде выпукло и выразительно.

Диктор или, того хуже, актер, читающий в кадре чужой очерк или репортаж, выглядят неестественно, фальшиво. Они раздражают нас не только своей манерностью, искусственностью, не только «видимым» старанием подделаться под очевидца события, но и тем, что ч и т а ю т текст, пусть даже «в уме», наизусть (этого никакими стараниями не скроешь). Ничего не поделаешь: условия просмотра телевизионной передачи настолько интимны, что тут невозможна даже наималейшая натяжка.

Между тем, грубо попирая все тонкости телевизионной специфики, на студиях довольно часто тексты очерков, репортажей поручают читать в кадре лицам, совершенно чуждым данному материалу.

Основание?

Автор, дескать, не обладает для этого необходимыми данными.

Но тогда и не привлекайте такого автора, оставьте его газетам, журналам, кому угодно, а для экрана ищите и воспитывайте литераторов ярко интеллектуальных и эмоциональных, у которых, перефразируя известную поговорку, что на душе, то и на

лице. Их мало? Ну что ж, и киносценаристом может быть не всякий, даже очень талантливый писатель.

Любопытно, что даже в закадровом тексте телеочерка доверительные интонации автора звучат гораздо более впечатляюще, чем в кино. В апрельской книжке прошлого года журнал «Искусство кино» рассказал о фильме-очерке Харьковской телестудии «По законам нашего завтра». Мне довелось смотреть эту ленту в двух вариантах: под «железный» голос диктора и под закадровый комментарий автора очерка С. Зеликина. Это, как говорится, день и ночь, хотя текст один и тот же. Как украсила фильм, как обогатила его, «согрела» взволнованная, глубоко личная интонация автора-рассказчика.

Я не случайно говорю о «голосе» диктора и «комментарии» автора. Это разные вещи, и телевидение, несомненно, чем дальше, тем больше тяготеет именно к автору-комментатору с его глубокой заинтересованностью в теме и «личным» отношением к материалу. У себя дома мы с гораздо большим удовольствием слушаем умного, взволнованного собеседника, нежели глубоко эрудированного, но «объективного» лектора.

Небезынтересно и весьма поучительно припомнить мнение Горького, ратоборца советского очерка. Если, говаривал Алексей Максимович, автор не пропустил через себя увиденное в жизни, если он не внес в изображаемую объективную действительность многое «от себя», от лично пережитого и прочувствованного, то перед нами не очерк, а всего лишь ремесленная подделка под него. И еще конкретнее: только индивидуальная авторская трактовка событий и явлений жизни позволяет сделать документальное произведение явлением искусства.

Кажется, это сказано специально о телевидении. Потому что нигде так ярко, так выпукло, так зримо, в прямом смысле этого слова, не проступает авторское отношение к материалу, как на телевизионном экране. Уже само появление автора очерка на экране дает зрителям пищу для размышлений, уже первые фразы его настраивают на восприятие материала глазами и сердцем человека, ведущего передачу.

Правда, подобные «человековедческие» способности экрана могут при определенных условиях обернуться и против автора и против его рассказа в целом. Особенно тогда, когда очерк посвящен одному человеку, одному герою. Был у нас на Харьковской студии как-то случай, когда унылая и претенциозная фигура автора-журналиста полностью заслонила собой молодого производственника, которому вроде бы посвящался очерк.

Тут уже многое зависит от автора, от присущего ему такта, от верно найденного тона.

До сих пор мы говорили об очерке, так сказать, «положительном». Но личное участие автора предполагает успех и очерка «отрицательного», образно и глубоко вскрывающего острые проблемы в духе лучших «экономических» очерков Мариэтты Шагинян. Кино, пожалуй, и не ищет себя в таком амплуа, а телевидению подобное вполне под силу.

Проба сил в таком очерке имела место на нашей студии («Слово о сельском быте»). Автор-ведущий, используя остроумные карикатуры, киноленту, короткие интервью с приглашенными в студию людьми, исследовал причины того, почему отстает бытовое обслуживание сельского населения.

Очеркиста называют бойцом особого рода, разведчиком нехоженых путей. А где как не в проблемном очерке может проявить себя боевой, задиристый характер телевизионного журналиста? В очерке на актуальные экономические, моральные, социальные темы, на темы литературные и исторические, наконец.

Мобильный телевизионный очерк отлично может быть использован для «открытия» новых имен, для создания выпуклых портретов новаторов, искателей, вдохновенных творцов советской действительности. К сожалению, именно здесь чаще всего проявляются его инфантильность, беспомощность, художественная неполноценность. Впрочем, это уже особая тема.

Для отношения к жанру характерно, что в телевизионных бухгалтериях прочно убеждены, будто очерк — это только кинопленка. Все остальное либо репортаж, либо «просто передача», оплачиваемые постранично, как лекция, и ни на что большее не имеющие права претендовать. Спорить, доказывать, проводить аналогии здесь бесполезно. Можно только с горечью воскликнуть вслед за Владимиром Владимировичем Маяковским: «Почему у бухгалтера в культуре и искусстве решающий голос, а у делателя культуры и искусства даже нет совещательного в их бухгалтерии?»

Между тем материальная заинтересованность — это тот экономический рычаг, который позволит быстрее привлечь в телевидение мастеров очерка из литературы, из журналистики, поможет им найти себя в новом средстве познания жизни.

Но, как бы то ни было, я твердо убежден: телевизионный очерк — это не только то, что на кинопленке. Границы жанра должны быть раздвинуты так, чтобы в них входили и те художественные, те выразительные средства, которые присущи именно телевидению, которые составляют его особенность и силу. Тем самым откроется еще один путь к глубокому и беспрестанно идущему поиску специфики документального телевидения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Е. ЛЕВИН

Вновь о «Броненосце «Потемкин»

«...ученый проникан ощущением причинной обусловленности всего происходящего. Для него будущее не менее определенно и обязательно, чем прошедшее».
Альберт ЭЙНШТЕЙН

Для С. М. Эйзенштейна было в высшей степени характерно ретроспективное изучение своего творчества: вначале он интуитивно улавливал, а затем все более глубоко осознавал систематическое развитие своих научных идей, художественных концепций, творческого метода, стиля. Выяснению логики собственного творческого процесса (с выводами, выходящими далеко за пределы личного опыта) посвящены, как мы знаем, лучшие страницы эйзенштейновской теоретической «одиссеи».

И второе. Эйзенштейн прошел сложный путь, не все в его творчестве равноценно. Об этом говорилось не раз. Реже, однако, подчеркивалось, что творчество великого режиссера, теоретика, педагога — не простое чередование и не простая сумма фильмов, творческих этапов, а органическое целое, единство, обладающее своим внутренним движением, логикой развития и — скажу больше — всеми качествами научной системы. Да, поистине, ни один фильм, ни одну гипотезу и ни один из этапов творчества Эйзенштейна нельзя правильно понять и удовлетворительным образом объяснить, если игнорировать многообразные внутренние связи его творчества, связи сложные, подчас парадоксальные, нередко косвенные, неявные. Без анализа содержания, значения функции этих связей невозможно подлинно научное «эйзенштейноведение», ибо они суть неотъемлемая и чрезвычайно важная органическая часть — «кровеносная система» — творчества автора «Броненосца «Потемкин».

В этом убеждает книга Р. Юренева «Броненосец «Потемкин»*.

Верная методология (а путь к ней был непрост, но это отдельная тема) дала возможность автору книги глубоко понять и воспроизвести логику развития раннего Эйзенштейна — от его первых театральных работ до «Стачки» — и через нее — к «Броненосцу «Потемкин». Буквально на нескольких страницах проанализировано все ценное, что содержится в докинематографическом этапе творчества Эйзенштейна, определено место молодого новатора в искусстве того времени и значение его экспериментов. В их бурном и, как многим по сей день кажется, сумбурном потоке Р. Юренев находит внутренние связи и закономерности, определившие характер и направленность поисков молодого художника, «революцией мобилизованного и призванного».

В главе о «Стачке» показаны истоки и прослежено формирование замысла фильма, дан краткий анализ поэтики первой картины режиссера, сразу выдвинувшей его в ряды мастеров. Анализируя непреходящие художественные завоевания «Стачки», рассматривая ее лучшие сцены, Р. Юренев отмечает, что, «признавая их большую силу и суровый реализм, их гнев, направленный против озверевших карателей, критики тех лет и даже теперешние исследователи творчества Эйзенштейна как-то забывают связать эти сцены с теорией монтажа аттракционов. А именно они помогают понять то положительное, рациональное, что несомненно было в незрелой теории молодого режиссера». Отчетливо понимая, что в «хозяйстве» Эйзенштейна ничто ценное не пропадало и, что особенно важно, не лежало мертвым грузом, Р. Юренев в другой главе — итоговой — скажет: «Творческая позиция зрелого Эйзенштейна не есть только плод изучения материалистической эстетики, теоретических размышлений. Эта позиция — результат всего творческого пути великого мастера, результат развития его художественного опыта и теоретических воззрений» (подчеркнуто мною.— *Е. Л.*).

Отмечая недостатки «Стачки», Р. Юренев не констатирует и не обвиняет, а объясняет, и объяснения его убедительны: в своих размышлениях над ранним Эйзенштейном автор исходит из Эйзенштейна, взятого в целом, и более поздние, развитые формы

* Р. Юренев. «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, М., «Наука», 1965.

служат для него ключом к формам более ранним — в полном соответствии с методом марксистской диалектики.

Так, описывая метафорический язык «Стачки», подчеркивая его принципиальное, общекинематографическое новаторство, Р. Юренев указывает, что не все ее метафоры точны, удачны; в частности: «слишком сложна и заключительная развернутая метафора — монтажное сопоставление кровавого расстрела демонстрации и убоя быка на бойне; она пугает натуралистическими деталями — хлещущей из горла кровью, остекленевшим бычьим глазом — и благодаря самодовлеющей силе этих деталей утрачивает искомое содержание, метафорический смысл».

К этому хотелось бы добавить, что просчет Эйзенштейна (осознанный им уже в период «Потемкина») состоял и в том, что здесь был нарушен закон строения кинометафоры данного типа.

Режиссер пытался экранно реализовать чисто литературную метафору в прямой, «непревращенной», структурно не преобразованной форме. Образ-обобщение — «бойня» — должен был непроизвольно возникнуть в сознании зрителя как итог, как самостоятельно сделанный вывод из увиденного на экране, как личная эмоциональная реакция (взрыв) на ужас происходящей расправы с рабочими.

Но реакция зрителя была предвосхищена, бойня — реальная до натурализма — сама существовала на экране в зримом, прямом, однозначно-бытовом выражении, в готовом, законченном монтажном виде; метафоре некуда и незачем было развиваться. Обобщенный монтажный пластический образ, к которому стремился Эйзенштейн, не получился.

Но неудачи «Стачки» сослужили Эйзенштейну хорошую службу: уже в «Броненосце» он дал ряд новаторских кинометафор, заложивших основы образного языка кино и указавших плодотворнейшие пути его развития.

Р. Юренев высоко оценивает художественный метод «Стачки», справедливо рассматривая его как необходимый и закономерный этап, непосредственно подготовивший качественно новое явление киноискусства — «Броненосец «Потемкин».

Каждый знает, как трудно описывать то, что воплощено средствами пластического искусства. Однако автору в главе «Великий фильм» удается рассказать о «Броненосце «Потемкин» так, что он воспринимается как живой процесс становления художественного произведения, в котором в сложном, своеобразном единстве запечатлены одновременно кусок истории и личность автора. В этом удивительном единстве все дело. Ведь главное в «Броненосце» — не события сами по себе: о революции 1905 года были поставлены и другие фильмы, и Р. Юренев о них пишет и показывает, почему они не удались. Истоки революционного новаторства Эйзенштейна не только в выборе факта, а и в отношении к факту, в личном отношении художника к событиям, в осознанном историзме, в реальном, остром ощущении движения истории. Восстание, которое по всем законам истории должно было закончиться поражением и которое действительно закончилось трагически, режиссер показывает как восстание, увенчавшееся победой. И в этом художественном познании глубинного исторического смысла события, в этом эстетическом освоении внутренних законов — перспективы Большой истории. Если взять конкретное содержание, фабулу фильма, то нетрудно убедиться, что каждый день и час усиливают угрозу кораблю, делают его борьбу все более безнадежной; но одновременно — контрапунктом — через весь фильм проходит вторая — внефабульная — линия, резко отрицающая тему угрозы и обреченности. И эта идейно-смысловая линия — линия исторической непобедимости восставшего народа, справедливой революции как праздника угнетенных масс — и есть действительный сюжет фильма. Именно в ней воплощено отношение режиссера к фабуле. Выраженное конкретно-художественно, в композиции фильма, то есть «в построении, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя также к этому содержанию относиться», оно и есть источник пафоса режиссера.

Р. Юренев воспроизводит не только фабулу, но и действительный сюжет фильма.

Он рассказывает фильм, как потрясенный первым просмотром идеальный зритель и в то же время как специалист, знаток всех секретов мастерства, не обнаруживающий, однако, своей осведомленности. Поэтому-то ему удается в пересказе передать то ощущение катарсиса, которое несет фильм, и сохранить его пафос в таком искони пепатетическом «жанре», как изложение.

Разгадка поучительной удачи главы «Великий фильм» в словах Маркса, который считал, что анализ является необходимой предпосылкой генетического изложения.

Рассказав о судьбе «Броненосца «Потемкин» на экране, о том, как фильм был встречен зрителями и кинематографической общественностью, развенчав скрупулезно собранными фактами легенду о неуспехе ленты Эйзенштейна в СССР, Р. Юренев переходит к анализу художественного своеобразия фильма и сущности творческого метода Эйзенштейна. В главе, не случайно названной «Эпос революции»,

изучаются жанр фильма, воплощенная в нем историческая концепция режиссера, композиция, образная система. Эта глава — центральная в книге.

«Каждая эпоха,— пишет Р. Юренев,— создавала свои эпические произведения, выражавшие важнейшие этапы развития человеческого общества и отражавшие духовную жизнь народа в исторически сложившихся формах художественного познания действительности. Эйзенштейн нашел качественно новые художественные формы выражения эпохи социалистических революций, он показал народную массу как главного героя и творца истории. Он сумел воспроизвести на экране революционные события, не олицетворяя их в индивидуальных образах, а рисуя образ революционного коллектива, массы, спаянной единой волей, единым стремлением. Он поэтически осмыслил мысль Ленина о народе — творце истории и создал новую революционную эпопею, выражающую начало эпохи социалистических революций».

Выясняя суть новаторского переворота, совершенного Эйзенштейном в области киноформы, изучая новизну драматургического конфликта, новый тип композиции, новые принципы монтажа, новую систему образности, Р. Юренев не забывает о работах своих предшественников и современников. Исходя из бесспорных достижений нашего эйзенштейноведения, обобщая все ценное, автор идет дальше, в глубь проблем, обнаруживая новые грани не раз исследованного материала, ставя и решая новые вопросы. Содержательны страницы, посвященные детальному — так сказать, на «молекулярном» уровне — рассмотрению композиции «Броненосца», понимаемой, по существу, как особый тип закономерно организованной динамической структуры. Р. Юренев раскрывает внутреннее движение элементов этой структуры, сложно-конфликтное становление и развитие их взаимосвязей. Думается, войдет в научный обиход предложенное Р. Юреневым решение проблемы художественной индивидуализации в фильме. Нельзя не согласиться с автором, когда он указывает, что неверно оценивать образы «Броненосца» как «слабые, неудавшиеся» (стр. 120). «Эти образы удивительно сильны, ярки, очерчены с огромной экспрессией, но они не являются индивидуализированными, самоценными. Этого Эйзенштейн и не добивался. Они являются частями, гранями образа героя — массы, образа коллектива» (т а м ж е). И далее: «В «Броненосце «Потемкин» созданы три главных массовых коллективных образа. Это образ вооруженной силы царизма, образ пассивной и неорганизованной толпы и образ революционного коллектива матросов», и «главная идейная нагрузка ложится... на коллективные образы» (стр. 121).

Лишь одно замечание я должен здесь сделать — по поводу труднообъяснимой недооценки Р. Юреневым статьи Л. Козлова («К вопросу о художественной индивидуализации в фильме «Броненосец «Потемкин»), труднообъяснимой потому, что выводы Р. Юренева нисколько не противоречат наблюдениям Л. Козлова: исследователи дополняют друг друга и этим укрепляют свою общую в данном вопросе позицию.

Несколько страниц посвящено монтажу «Броненосца» и анализу монтажной теории Эйзенштейна, какой она сложилась в период работы над фильмом. Р. Юренев выделяет главные завоевания режиссера, составившие основное содержание новаторства Эйзенштейна в этой области, сопоставляя смысл и значение его открытий с достижениями его непосредственных предшественников — Д. Гриффита, Л. Кулешова, Д. Вертова. Несмотря на убедительность анализа, приходится пожалеть, что Р. Юренев не остановился на монтажных концепциях Эйзенштейна подробнее. Ведь в «Броненосце «Потемкин» киномонтаж впервые проявился в исторически полной, развернутой форме, заявил о себе, как о родовом явлении, как о прирожденном качестве киноискусства, сердцевине его специфики. И не случайно в последующих теоретических работах Эйзенштейн постоянно возвращался к «Броненосцу», с разных точек зрения, на разных уровнях исследуя монтажный строй фильма как новую ц е л о с т н у ю художественную форму, содержавшую в себе почти полную программу будущего монтажного мышления, реализуемую развитием киноискусства.

Заключает главу страстная защита убеждения, которое — парадоксально, но факт!— лишь совсем недавно обрело права гражданства: «Броненосец «Потемкин» является шедевром искусства социалистического реализма, одним из проводников, родоначальников и теоретиков которого в области кино является Эйзенштейн» (стр. 129). «Противопоставление советского искусства 30-х и 40-х годов советскому искусству годов 20-х — искусству Маяковского, Мейерхольда, Эйзенштейна — принесло нам огромный вред,— пишет Р. Юренев.— Так пусть же займет бессмертный «Броненосец «Потемкин» принадлежащее ему место родоначальника шедевров киноискусства социалистического реализма, пусть его традиции — традиции революционного пафоса, масштабности, образности, новаторства — вечно оплодотворяют советское и мировое кино!» (стр. 130).

Этот абзац характерен еще и тем, что он дает представление о языке и стиле книги. Ее отмечает та страстность, которая придает индивидуальный облик исследованиям настоящих ученых. Вдумаемся во взятые эпиграфом слова Альберта Эйнштейна.

Мы с полным правом можем отнести их к Эйзенштейну: они прекрасно определяют характер его научного творчества и истоки того пафоса, которым оно пронизано,— пафоса познания «причинной обусловленности всего происходящего», пафоса прозрения, предвидения будущего. Но они же характеризуют аналитический метод наших лучших эйзенштейноведов, теоретиков кино, в том числе и Р. Юренева, что как раз и доказывает его новая книга. Она патетична, ибо познания, открытия воодушевляют, она личностна, ибо для Р. Юренева и «Броненосец «Потемкин» и весь Эйзенштейн (и кино в целом, добавим) — не просто объект исследования, а целый мир, взывающий: познай!

Марина ГОЛДОВСКАЯ

Два портрета одного художника

Перед нами две книги, обе называются одинаково — «Сергей Михайлович Эйзенштейн». Одна на английском языке, другая — на французском. Автор первой — американская журналистка Мери Ситон, автор второй — видный французский писатель и критик, большой друг Советского Союза коммунист Леон Муссинак, умерший недавно.

Библиография зарубежных книг, посвященных жизни и творчеству гениального советского режиссера, далеко не исчерпывается этими двумя работами. Рождение «Броненосца «Потемкин» вызвало огромный интерес к его автору. Интерес неослабевающий, который постоянно подкреплялся — сначала «Октябрем», «Старым и новым», потом «Александром Невским», «Иваном Грозным», десятками теоретических статей, многочисленными выступлениями в СССР и за рубежом. Революционная, новаторская мысль, энциклопедическая образованность, огромное человеческое обаяние, феноменальная разносторонность интересов...

Творчество режиссера, умершего восемнадцать лет назад, продолжает интересовать исследователей и сегодня.

Исследователей самых разных.

Восхищенных Эйзенштейном и стремящихся серьезно разобраться в том, что он создал. Объяснить его творения, исходя из взаимосвязи: художник и время, художник и революция.

Восхищенных Эйзенштейном, но не стремящихся серьезно осмыслить созданное им. Наоборот, в угоду дешевым вкусам буржуазного читателя пытающихся сделать его интересным именно для этих слоев населения Запада, наделяя его самого и его творения самыми неправдоподобными чертами. Правда, в интерпретации таких «исследователей» интересным становится уже не сам Эйзенштейн, а некто другой, внешне похожий на него, но начисто лишенный внутреннего с ним сходства. Можно только удивляться да руками разводить, читая самые разнообразные небылицы,— ведь придумают же такое!

Какова цель подобных сочинений? Развлечь читателя? Сбить с толку? Или, может быть, протащить свою идеологию под личиной якобы беспристрастного анализа творческого пути мастера?

Очевидно, бывает и то, и другое, и третье.

Особенно явной становится тенденциозность при сравнении исследований на одну и ту же тему. Поэтому вернемся к вышеназванным книгам Мери Ситон и Леона Муссинака.

Оба автора значительную часть своих работ посвящают описаниям своих встреч с Эйзенштейном, своим впечатлениям от общения с ним. В результате созданы два творческих портрета, два, если можно так выразиться, образа Эйзенштейна. Совершенно непохожих друг на друга.

Чем же это объяснить? Очевидно, тем, что авторы книг, Мери Ситон и Леон Муссинак, руководствовались разными целями в своей работе. Разными целями и, конечно, разными методами.

Познакомить читателя с истинным Эйзенштейном, рассказать о нем как о великом режиссере нашего времени, революционере киноискусства — такова благородная цель Леона Муссинака. Для достижения этой цели он приводит разнообразные материалы, свои впечатления и впечатления людей, хорошо знавших Сергея Михайловича. Муссинак публикует ряд писем Эйзенштейна к нему, в которых открываются новые грани великого художника. Весь тон книги, ее настроение дружелюбные, теплые, сердечные.

У Мери Ситон цель совершенно иная.

В ее интерпретации перед читателем возникает трагическая, покрытая густым покровом мистики фигура гения, никем не понятого, кроме автора биографии, то есть Мери Ситон. И несмотря на то, что

она квалифицирует свой труд как исчерпывающую (definitive) биографию, факты, которые она приводит, очень часто далеки от действительности.

Может быть, вообще не стоило бы писать о ней, об этой «исчерпывающей биографии», если бы не то обстоятельство, что эта книга и ей подобные дезориентируют зарубежного читателя, дают искаженное представление о советском киноискусстве.

Но сначала несколько слов об «Эйзенштейне» Муссинака.

Эта книга вышла в 1964 году в серии «Кино сегодня». Помимо основной статьи Муссинака, в нее включена в качестве предисловия статья самого Эйзенштейна, которая называется «Мой друг Леон Муссинак». Далее помещены отрывки из отобранных Муссинаком эйзенштейновских теоретических работ, посвященных вопросам монтажа, музыки, цвета, звука в фильме. Напечатаны отрывки из сценариев «Броненосец «Потемкин», «Старое и новое», «Да здравствует Мексика!», «Александр Невский». Под заголовком «Критическая панорама» помещены статьи критиков Бартельми Аменгуаля, Жоржа Садуля, Жака Риветта и других, посвященные анализу работ Эйзенштейна. Своими воспоминаниями о советском режиссере делятся Жан Митри, Пера Аташева, Григорий Александров, Максим Штраух, Николай Черкасов. В конце книги приводятся летопись жизни и творчества Эйзенштейна, составленная Жоржем Садулем, а также перечень статей режиссера, опубликованных на иностранных языках.

«Это было в 1925 году во Франции, в Париже, это поразительное открытие «Броненосца «Потемкин»... В то время мы не знали ничего о советском киноискусстве»,— так начинает свою работу Муссинак.

Советские фильмы еще не проникали на французские экраны. Кинотеатры прокатывали американскую, шведскую, немецкую продукцию. И вот наконец удалось через «Совкино» заполучить копию «Броненосца».

«Когда кадры фильма Эйзенштейна проходили передо мной в этом крошечном кинозале, я по-настоящему страдал оттого, что не мог дать выход своему волнению. Я ужасно торопился поделиться своим открытием с остальными членами французского киноклуба, которые должны были собраться в тот же день. Мне все поверили на слово. Там были Рене Блюм — президент клуба, Жермена Дюллак, Филипп Эриа, Жан Тулу и некоторые другие. Было решено показать фильм как можно скорее, соблюдая все возможные меры предосторожности, чтобы полиция не нашла предлога для вмешательства».

Фильм был показан впервые в зале «Артистик» на улице Дуэ днем 18 ноября 1926 года. «...Нельзя забыть атмосферу зала, когда на экране проходили эти сильные кадры,— пишет Муссинак.— Даже те зрители, которые пришли сюда с намерением опровергать, спорить, были совершенно захвачены правдой, воплощенной гением Эйзенштейна...

...Единодушное восхищение вызвал у всех этот неизвестный дотоле автор, о котором знали только, что он молод и что это его первый большой фильм. Еще одно имя присоединилось к прославленной плеяде имен молодой истории кино».

Так описывал Муссинак первый показ «Броненосца» во Франции. С тех пор он мечтал познакомиться с Эйзенштейном. Он подробно описывает свои встречи с Эйзенштейном, которые в дальнейшем вылились в крепкую дружбу. Автор приводит ряд писем Сергея Михайловича к нему. «Я думаю,— пишет он,— что те несколько писем, которые мне представился случай опубликовать в этой небольшой книге, помогут лучше узнать автора «Броненосца».

Надо сказать, что этим желанием проникнута вся книга.

Разбирая некоторые фильмы, в частности «Старое и новое» и «Октябрь», Муссинак, «в том случае когда это возможно», разрешает «Эйзенштейну самому объяснить свои работы». Он приводит отрывки из статей режиссера об этих фильмах.

Несколько страниц посвящены пребыванию Эйзенштейна во Франции во время его длительной заграничной командировки. Эйзенштейн очень интересовался архитектурой, живописью, они вместе посетили множество музеев, церквей, интересных уголков парижских окраин. Муссинак пишет, что его всегда поражала необычайная разносторонность интересов кинорежиссера.

С неподдельной болью пишет Муссинак о трудных годах Эйзенштейна — о его «голливудской эпопее», о несчастье с мексиканской картиной, о перипетиях «Бежина луга».

А затем «Александр Невский», «Иван Грозный»... Фильм «Александр Невский» Леон Муссинак приравнивает по значению к «Броненосцу». «Броненосец «Потемкин» — это вершина немого кино, «Александр Невский» — шедевр звукового»,— говорит он.

Особое место уделено педагогической деятельности Эйзенштейна во ВГИКе и его теоретическим статьям.

Работа не перегружена излишними подробностями, зато Муссинаку удается верными, точными штрихами нарисовать образ гениального советского режиссера, а принцип построения книги говорит о желании ее автора дать максимально широкое и точное представление о Сергее Михайловиче Эйзенштейне.

А теперь — о книге Мери Ситон.

В отличие от Муссинака она обожает подробности. Она спешит поведать миру массу мелочей — ведь это так интересно! Например, сколько комнат было у Эйзенштейна в его московской квартире и на даче, как была обставлена его столовая, за сколько франков он покупал открытки в Париже и какую зарплату получал Сергей Михайлович у Джесса Ласки в Голливуде.

Она даже знает, о чем думал режиссер по пути из своей гостиницы в Нотр-Дам. И так далее и так далее.

Откуда же такие точные сведения? Из самых достоверных источников, утверждает Мери Ситон. Она везде ссылается на личные впечатления и разговоры с Эйзенштейном с глазу на глаз, пользуясь этим, чтобы приписать ему самые невероятные высказывания и поступки.

Но об этом — разговор особый. Потому что, безусловно, есть вещи посерьезнее, чем детали обстановки в квартире.

Очень подробно Ситон описывает детство и юность Эйзенштейна, его первые шаги в театре Пролеткульта. Ситон уверенно жонглирует именами и датами. Правда, не всегда точно. Она неверно называет, например, даты премьер некоторых спектаклей Пролеткульта, дату первого показа «Броненосца «Потемкин» в Большом театре. Но все это не так страшно. Это можно простить автору «исчерпывающей биографии».

Можно, конечно, посмеяться над тем, что Ситон всех русских представляет себе с самоварами, а Эйзенштейна считает странным, так как у него не было такового. И еще странным потому, что у Сергея Михайловича дома никогда не было вина.

Посмеяться и простить.

Зато очень многого в этой толстенной книге простить нельзя. Нельзя потому, что Ситон искажает действительные факты, трактует их так, как это удобно и выгодно ей, ничуть не заботясь о достоверности.

Будучи во Франции, Эйзенштейн часто вместе с Жаном Митри и Леоном Муссинаком осматривал церкви и соборы. Из этого Ситон делает вывод: если он интересовался церквами — значит он верил в бога. «Сергей Михайлович не смог превозмочь своего религиозного чувства».

Если к этому утверждению Ситон отнестись как к заблуждению, то как же отнестись к тому, что она пишет дальше? «Однажды он (Эйзенштейн.— *М. Г.*) вдруг обратился ко мне: «Я хочу сказать вам то, чего я никогда еще никому не говорил. Я верю в бога... Я пытался это преодолеть. Сейчас я сдался...»

Конечно, очень заманчиво крупнейшего советского режиссера, «красного режиссера», как его называли за рубежом, сделать верующим. И, конечно же, это соответствует желаниям многих определенным образом настроенных читателей Запада.

А то, что это чудовищная ложь, совершенно не интересует автора биографии. Автора, претендующего на необычайно тонкое понимание Эйзенштейна, художника и человека (это она все время подчеркивает: никто до конца не понимал Сергея Михайловича, кроме нее).

Кстати, Леон Муссинак в своей книге отвечает Мери Ситон, что Эйзенштейн интересовался церквами особенно во время своего пребывания во Франции, ибо как раз в то время он занимался природой пафоса. Архитектурой церквей Эйзенштейн увлекался всегда.

И еще очень хочется порекомендовать Мери Ситон почитать автобиографические заметки Эйзенштейна и в особенности главку «Вольтерианским недугом непочтительности к верховному существу я занемог не слишком рано...» Может быть, это заставит Мери Ситон как претендующего на научность исследователя устыдиться ею написанного...

Воспользовавшись тем, что Эйзенштейн наряду с массой других вещей интересовался учением Зигмунда Фрейда, Ситон пытается объяснить его жизнь и творчество, исходя из Эдипова комплекса и теории сублимации. Где только вдумчивая исследовательница не отыскивает влияния Фрейда! И в «Иване Грозном», и в «Александре Невском», и в «Да здравствует Мексика!». И даже в «Старом и новом». Например, эпизод «молочного сепаратора». Ситон не сомневается: сепаратор — это типичный фрейдистский символ. «... для Сергея Михайловича,— пишет она,— это (сепаратор.— *М. Г.*) был эротизм, превращенный в новое качество».

В том же «Старом и новом» в эпизоде «бычьей свадьбы» Ситон видит не что иное, как «слияние фрейдистских и марксистских символов». И так далее в том же духе.

Воображение автора не знает границ. Конечно же, слишком мало одного Фрейда для такого мастера, как Эйзенштейн! И она спешит сделать еще какое-нибудь не менее гениальное открытие.

И делает. И не одно, а несколько, одно другого нелепее.

Известно, как широко распространен на Западе биографический метод исследования творчества художника. И Мери Ситон не может не воспользоваться этим методом.

Образы, выведенные режиссером в его фильмах, взяты из его личной жизни,— утверждает она.

Степок и его исполнитель Витя Карташов в «Бежином луге» — это не кто иной, как прообраз самого Сергея Михайловича. Они похожи даже внешне.

Далее. Выясняется, что Иван Грозный и сам Сергей Михайлович имели много общего! В чем же за-

ключается сходство? И того и другого в детстве элегантно одевали. И тому и другому няни пели русские народные песни. Вот и все сходство. Разве этого мало?

Ситон подробно описывает многие эпизоды «Ивана Грозного». Эпизод принятия присяги царевичу Дмитрию она комментирует следующим образом: «дважды в своей жизни Сергей Михайлович был в положении Ивана, но он защищал не права своего дитяти от плоти и крови, а права двух своих «детей разума» — когда он просил Эптона Синклера разрешить ему закончить «Да здравствует Мексика!» и когда он ждал заключения по «Бежину лугу». В обоих случаях он получил упорный отказ. Но, как Иван Грозный, Сергей Михайлович поднимался над своим поражением и превозмогал неудачу». Евфросинья Старицкая, по мнению Ситон, прообраз Юлии Ивановны Конецкой — матери Эйзенштейна. А Курбский удивительно напоминает ей Григория Александрова. Не только внешне, но и некоторые жизненные ситуации ей кажутся схожими с ситуациями фильма.

Везде, где Мери Ситон пытается самостоятельно осмыслить тот или иной эпизод фильмов Эйзенштейна, она прибегает к подобной «трактовке». Об истинном содержании фильмов читатель, незнакомый с творчеством Эйзенштейна, может судить только по отрывкам из статей различных критиков и самого Эйзенштейна, которые приводятся Ситон в изобилии: пусть, мол, лучше другие объяснят!

И правда. Пусть лучше другие, а не такие тенденциозные, недобросовестные, как Мери Ситон. Серьезные и внимательные. Вдумчивые и благожелательные. Критики американские, английские, французские, советские...

Честное слово, Эйзенштейн этого заслужил.

О КНИГЕ РЕГИНЫ ДРЕЙЕР-СФАРД «МОНТАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЙЗЕНШТЕЙНА»

Творческая практика Сергея Эйзенштейна давно уже стала неоспоримым достоянием золотого фонда мирового киноискусства. «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», «Александр Невский» и «Иван Грозный» с момента своего появления и по сегодняшний день продолжают триумфальное шествие по экранам мира.

Значительно труднее сложилась судьба теоретического наследия великого режиссера. Рассеянные на страницах изданий 20-х годов редкие публикации были лишь каплей в море огромного количества трудов по истории и теории кино, скрытых в государственных архивах и частных руках. Так обстояло дело до 1956 года, когда впервые на русском языке вышли «Избранные сочинения» Эйзенштейна.

С тех пор публикация теоретических работ Эйзенштейна увеличивалась с каждым годом. На страницах журналов и сборников появлялись все новые материалы, свидетельствовавшие об огромной по объему, диапазону и фундаментальности теоретической деятельности режиссера за четверть века его творческой работы. Сейчас это огромное наследство Эйзенштейна, впервые собранное воедино, выходит в шеститомном Собрании сочинений.

Немудрено, что в последние годы в киноведении выделилась новая отрасль исследования — «эйзенштейноведение». Это не преувеличение: количество работ, посвященных различным аспектам творчества советского мастера, растет с каждым годом. И не только наши исследователи, но и американцы и англичане, французы и итальянцы, немцы и швейцарцы открывают выдающегося теоретика современного киноискусства, давно увидевшего и предсказавшего многое из того, что сегодня стало насущным хлебом кино.

Однако лишь немногие работы советских и зарубежных исследователей претендуют на целостное обобщение и осмысление опыта великого мастера. К числу этих работ относится и книга Регины Дрейер-Сфард «Монтаж в творчестве Эйзенштейна». Но прежде — несколько слов о предмете книги.

Монтаж никогда не был для Эйзенштейна частной проблемой киноискусства. Скорее напротив, режиссер порой преувеличивал его значение, выдвигая монтажный принцип в качестве главенствующего не только в кинематографе и других областях искусства, но распространяя законы монтажной композиции на общественную жизнь, на историю цивилизации и человека. В этом была определенная натяжка, но речь сейчас не идет об естественных издержках теории, а о том значении, которое Эйзенштейн придавал монтажу в своем творчестве. И в этом смысле книга Регины Дрейер-Сфард представляется нам той необходимой подготовительной работой, которая ведет от исследования частных проблем творчества Эйзенштейна к созданию фундаментальных трудов, связывающих воедино его теорию и практику. Заметим в скобках, что энциклопедизм, стремление к всестороннему охвату проблем является одной из сильных сторон книги Дрейер. Это своеобразная энциклопедия кинематографического монтажа, исчерпывающий свод сведений о его истории, теории, применении и роли на протяжении всего развития мирового кино. В основу ее положен хронологический принцип. От чисто семантических проблем, связанных с понятием «монтаж» (а это чрезвычайно существенно в связи с великим множеством чисто терминологических и чрезвычайно бесплодных дискуссий), — к рождению и развитию монтажа на самых ранних этапах мирового кино: у Люмьера, Портера, Вильямсона, Гриффита и французского «Авангарда», поверяемых и сталкиваемых с современными практике ранними теориями кино. И, наконец, советская школа: Вертов, Кулe-

шов, Пудовкин. Лишь после этого автор последовательно и подробно анализирует эволюцию эйзенштейновского монтажа, рассматривая не только практическое развитие монтажных концепций режиссера от крохотного фильмика в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» до «Ивана Грозного», но сопоставляя их с развитием теоретических концепций Эйзенштейна, анализируя взаимовлияние практики и теории в развитии его монтажа.

Публикуемая (с небольшими сокращениями) глава является заключением книги Дрейер и содержит выводы из подробного рассмотрения многих частных и общих проблем творчества Эйзенштейна.

Несколько слов об авторе книги.

Выпускница ВГИКа, профессор Лодзинской киношколы, Регина Дрейер-Сфард — не новичок в исследовании советского кино. Ей принадлежит ряд работ о творчестве Довженко, о послевоенном советском кино, о развитии теории кино в СССР. Но все эти работы были лишь подготовкой к главной теме исследования — творчеству Эйзенштейна. «Впервые я познакомилась ближе с теорией и творчеством Эйзенштейна в 1956 году, готовя доклад для сессии, посвященной тридцатилетию премьеры «Броненосца «Потемкин». С тех пор мой контакт с теоретическим наследием Эйзенштейна уже не прекращался»,— пишет автор в предисловии к своей книге.

С тех пор Регину Дрейер-Сфард можно было видеть в кабинете киноведения ВГИКа, с соратниками и друзьями Эйзенштейна, в Госфильмофонде и ЦГАЛИ. Достаточно сказать, что ею были просмотрены все стенограммы лекций Эйзенштейна во ВГИКе, необозримая советская кинопериодика 20—30-х годов. Творчество Эйзенштейна стало всепоглощающей страстью исследователя. Под редакцией и с комментариями Регины Дрейер вышли в Варшаве «Избранные сочинения» Эйзенштейна, ею подготовлен ряд статей, публикаций и докладов на научных сессиях, посвященных истории советского кино.

Окончательным результатом этой работы явилась настоящая книга, докторская диссертация Регины Дрейер-Сфард, защищенная в Варшаве в начале 1964 года.

М. ЧЕРНЕНКО

Регина ДРЕЙЕР-СФАРД

Монтаж в творчестве Эйзенштейна

(ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ГЛАВА)

МОНТАЖ И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Монтаж является ключом к творчеству Сергея Эйзенштейна. Понятие это приобретало в определениях художника различные формы в зависимости от этапа его художественной деятельности и теоретических концепций. Менялись исходная точка дефиниции, понимание самого термина «монтаж», диапазон возможностей его применения, расширяющийся от композиции простейшего кинокадра до художественного метода во всех областях искусства.

Однако, несмотря на все различия, определения монтажа содержат элементы, повторяющиеся во многих вариациях на протяжении всего теоретического творчества Эйзенштейна.

В поисках первоисточника процесса формирования монтажа, общего знаменателя для всех его типов и родов остановимся на процессе человеческого мышления. Эйзенштейн считал этот процесс эталоном художественного метода монтажа, усматривая в нем определяющее явление в композиции каждого вида искусства, а следовательно, и кинематографа.

Взглядам Эйзенштейна предшествует утверждение Бергсона о том, что путь возникновения образа в человеческой психике в основе своей похож на механизм создания образа кинематографического. Переходя от общих размышлений над психическими процессами к размышлениям об искусстве, Эйзенштейн расширяет, с одной стороны, понятие кинематографического образа до художественного образа в искусстве в целом, а с другой — выделяет из процесса человеческого мышления творческий акт.

В постоянном стремлении к научному анализу психологии творческого акта — проблема, увлекавшая художника на протяжении всей его жизни,— Эйзенштейн не ограничивает свои исследования искусством. Он охватывает множество иных областей, рассматривает явления биологические, общественные, культурные; усматривает аналогию между процессом мышления и творческим процессом и историей органического мира, историей цивилизации, историей искусства. Определенные инстинкты и склонности, свойственные первобытному обществу, кажутся Эйзенштейну некоторым эквивалентом начальных фаз процесса нашего мышления и творческого акта. Например, охотничье искусство и художественное ремесло, по мнению автора, содержат уже такие зародыши метода художественного творчества, как контрапункт.

Говоря об искусстве, Эйзенштейн рассматривает доисторические фрески, пиктографическое

письмо и повествования сказочников, также соответствующие ранним фазам художественного творчества. Опираясь на них, автор определяет творческий процесс как образное мышление, которое лишь в конечной фазе приобретает характер обобщения, абстракции.

ДИАЛЕКТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ МОНТАЖНОГО МЕТОДА

В поисках общего знаменателя, общих законов, формирующих явления в различные исторические периоды, Эйзенштейн приходит к диалектическому методу, трактуемому очень широко.

Предвестием этого метода является тот факт, что Эйзенштейн постоянно стремится к выявлению процесса монтажа, ибо, как он утверждает, в отличие от науки, где решающее значение имеет результат исследования, в искусстве не менее значительную роль играет процесс творчества.

В целях проникновения в существо этого процесса автор расщепляет его на отдельные фазы, реконструирует каждую из них, опираясь на основные законы психологии.

Функции монтажа как художественного метода в произведении искусства нельзя понять, если не принять во внимание, что для Эйзенштейна существом всякого художественного творчества является раскрытие и обнаружение основных конфликтов окружающей действительности.

По Эйзенштейну, конфликт в киноискусстве качественно развивается от примитивнейшего контраста до наиболее сложных коллизий психологического или философского характера. Количественно конфликт разрастается от простого столкновения двух элементов в одном кинокадре до неограниченной в своих средствах и возможностях полифонии.

Качественное и количественное богатство конфликтов придает многомерность проблемам, показываемым автором, повышает драматургическое и интеллектуальное достоинство фильма. Постановка проблемы конфликта как главенствующей в эйзенштейновской теории монтажа непосредственно ассоциируется с одним из основных законов диалектического метода — законом единства и борьбы противоположностей.

Этот закон охватывает единство в многообразии, многослойность и множественность точек зрения (как в буквальном смысле слова — много точек съемки, так и в переносном), сохраняя при этом единство художественного выражения.

В переломные драматургические моменты художник применяет чисто качественное накопление элементов, вводя определенные обертоны кадров, либо повторяя их, чтобы в какое-то мгновение перейти, а точнее, совершить прыжок к кадру с новой фактурой, новым измерением — словом, с новым качеством монтажного компонента. Здесь возникает прямая ассоциация с диалектическим законом перехода количества в качество.

Из этого явления—прыжка к новому качеству—Эйзенштейн выводит патетическое строение произведения, наиболее, с его точки зрения, воздействующее на зрителя.

С превращением количества в качество связан, по нашему мнению, один из главных принципов творческого процесса, а именно — «антинатуралистическое» видение мира художником. Это означает дробление явления на первоэлементы (изображения или представления), совершение анализа и, что важнее, отбора, а в конечном счете синтеза — соединения их в соответствии с эмоциональным отношением автора к данному явлению, в художественный образ, который больше и иначе, чем простая сумма изображений.

Эту функцию «денатурализации» монтаж выполняет на всех этапах своего развития. Он создает художественный образ из пластических изображений в немом кино, из звуко-зрительных в звуковом, из звуко-зрительно-цветовых в цветном. С противопоставлением художественного образа образу натуралистическому связано наиболее общее деление типов монтажа на протокольный и художественный.

Художник, переходя от одной фазы развития к другой, не отрицает монтажные формы предшествующей фазы, не исключает их полностью из своей теории, но вбирает, ассимилирует их, создавая синтетическую форму, которая становится в свою очередь тезисом для очередной антитезы и будущего синтеза. Таким образом, Эйзенштейн касается в развитии своих монтажных концепций еще одного закона диалектики — закона отрицания отрицания.

История постоянной смены типов монтажа при соблюдении одних и тех же принципов и функций напоминает диалектическое понимание эволюции как постоянного подъема, как процесса развития от низших форм к высшим по всеобщим закономерностям. Такое сравнение подсказывается многократно повторенным Эйзенштейном тезисом о том, что кадр является наименьшей монтажной клеткой, а не только элементом монтажа. При микромонтаже (так автор называет монтаж элементов, формирующих кадр) применяются те же законы, что и при макромонтаже (соединение больших эпизодов в целое произведение) при всех различиях низшей и высшей стадии развития.

МОНТАЖ И ПРОЦЕСС ВОСПРИЯТИЯ

В теоретических рассуждениях Эйзенштейна органичность структурных законов и родство с диалектическим методом охватывают не только творческий процесс, но и процесс восприятия. Зрительское восприятие интересовало художника с начала его творческой деятельности. В незаконченной работе «Монтаж» автор писал: «В санскрите то, что совершенно и великолепно, означается словом «дарсания». Дословно — то, что легко поддается обозрению».

Утверждение художника, что главной целью монтажа является воздействие на зрителя, нашло свое выражение еще в «монтаже аттракционов». Тогда речь шла о воздействии чувственным путем, ибо автор принимал во внимание тот факт, что восприятие впечатлений внешнего мира совершается в первую очередь с помощью физиологических, чувственных импульсов. На следующем этапе художник обращается в монтаже главным образом к эмоциональной стороне психики зрителя («Броненосец «Потемкин»). Одновременно вызревает мысль о совокупном воздействии — эмоциональном и интеллектуальном (интеллектуальный монтаж). С течением времени расширяются гамма средств выражения, количество типов и родов монтажа, которые применяются для приближения к зрителю. Это приближение является не только целью всех монтажных операций. Зритель в определенном смысле представляет также исходную точку монтажной концепции. Эмоциональный и интеллектуальный процессы, происходящие у зрителя, являются главным источником вдохновения для монтажной композиции. Отсюда следует сходство творческого акта (а следовательно, и монтажа как неотъемлемого фактора этого акта) и процесса восприятия. Процитируем Эйзенштейна:

«Сила монтажа заключается в том, что чувство и рассудок зрителя включаются в творческий процесс. Зритель вынужден пройти тот же творческий путь, по которому шел автор, когда создавал образ. Зритель не только видит визуальные элементы произведения — он так же переживает динамический процесс возникновения и созидания образа, как это переживал автор».

Задумываясь над динамикой монтажного процесса — одной из самых важных и трудноуловимых проблем,— Эйзенштейн предлагает следующую периодизацию истории монтажа.

Первая стадия — возникновение самого феномена кино — движение, рождающееся из смены кадриков.

Вторая стадия — соединение больших монтажных единиц, создающее множество видов физического ощущения темпа и психофизических ощущений динамики.

Третью стадию характеризует звуко-зрительный монтаж, создающий в восприятии новое качество динамики.

На всех этих стадиях действует принцип непрерывной динамической плавности, которая сделала бы невозможным как эмоциональное, так и познавательное восприятие, если бы не монтаж, который: 1) устанавливает временну́ю длительность изменяющихся впечатлений; 2) устанавливает системы ритмических ударов; 3) расчленяет непрерывную плавность изображений.

С делением истории монтажа автор соединяет периодизацию кинематографа с точки зрения монтажа.

Первый этап отличается анемичным, малодифференцированным монтажом. Это, собственно, еще предыстория монтажа. Технически это означало один кадр с одной точки зрения камеры. Художественное убожество этого этапа Эйзенштейн усматривает также в первой фазе звукового кино, когда ради чисто технического эффекта были принесены в жертву выразительные средства немого кино.

Второй этап определяется растущей тенденцией к разграничению элементов, сталкивающихся в монтаже. Предвещало этот этап появление контрапункта. Крайним выражением тенденций этого периода являются примеры интеллектуального монтажа.

Третий этап характеризуется наивысшей формой чрезвычайно сложной системы звуко-зрительного монтажа.

В 1945 году, когда Эйзенштейн предлагал эту периодизацию, он придерживался мнения, что мы находимся лишь на пороге третьего этапа, который будет определяться возрастающей гармонией монтажной полифонии.

ПРИНЦИП МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

В заботе о зрителе, а в особенности о его эмоциональном восприятии Эйзенштейн ищет некий всеобщий принцип художественной передачи явлений и обращается к музыкальной композиции, трактуемой достаточно широко. Он преломляет сквозь нее художественные образы из всех областей искусства. На принципы музыкальной композиции он указывает не только у Вагнера и Шенберга, он находит ее также в древнекитайском пейзаже, в живописи Эль Греко и современном

изобразительном искусстве, в архитектонических композициях Пиранезе и Ле Корбюзье, в стихосложении Пушкина и Маяковского, в прозе Лакло, Стендаля и Фолкнера, в театре Мей Лань-фаня и Мейерхольда. Понятным и естественным следствием этой позиции в отношении методов формирования всяких произведений искусства явилась опора на принцип музыкальной композиции и кинематографического монтажа. Отсюда же и вытекает классификация разновидностей монтажа: метрического, ритмического, тонального, вертикального, полифонического.

Принцип музыкальной композиции охватывает все три периода истории кино: немое, звуковое, звуко-зрительное*. Таким образом, проявляясь в концепции монтажа, этот принцип является продолжением традиции и творческого метода первого периода в периоде современном. Им противопоставляется второй период, выпадающий из органического и цельного развития кинематографического монтажа, основанного на законах музыкальной архитектоники.

Конфликт и музыкальность являются, таким образом, доминирующими принципами, которым художник подчинял монтаж на всех этапах своего творчества.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ МОНТАЖНОЙ ПРАКТИКИ

Рассмотрим путь развития Эйзенштейна с несколько иной стороны. Речь идет о том, как преломлялись теоретические предпосылки художника в его рабочей практике. Речь идет о попытке заглянуть в рабочую лабораторию — проследить изменения в монтажной партитуре на разных этапах творчества Эйзенштейна, на разных этапах истории кино.

Монтаж немого кино основывался исключительно на зрительной композиции. В расчет принимались, таким образом, соотношения с точки зрения графической, световой, характер планов, направление движения, объема, фактуры, темпа, внутреннего и внешнего ритма, а также движения, мимики и жеста актера.

Эйзенштейн различал на этом этапе четыре рода монтажных стыков: свето-тональный, графический, пространственный и объемный. Эта классификация охватывает лишь формальную сторону. Однако мы знаем, что с первых работ художника монтажные стыки являлись выражением политических, социальных, психологических (на этом этапе речь идет главным образом о психологии массы), мировоззренческих конфликтов.

В начале творчества, когда борьба с сюжетом была одним из лозунгов режиссера, драматургия монтажа заменяла, по его мнению, сюжетостроение. Труднее всего было найти внутренний ритм и определить его взаимозависимость с композицией кадра. Поиски внутреннего ритма начинались с композиции сценического действия — простейшей, по мнению Эйзенштейна, драматургической формы*.

От структуры сценического действия зависит деление монтажа на три типа.

1. Монтаж, связанный со структурой сценического действия. Он означает простую планировку в пространстве эмоции, вытекающей из содержания. Примером такого монтажа является для автора эпизод с брезентом из фильма «Броненосец «Потемкин».

2. Монтаж, не связанный со структурой сценического действия. В данном случае монтажное единство основывается на смысловых предпосылках; усиливается тенденция к отказу от жанровых подробностей, а также к особому обращению с пространством и временем. Примером этого типа монтажа является для Эйзенштейна эпизод на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин».

3. Монтаж, не связанный в выборе элементов непосредственно ни с содержанием, ни с композицией. Как пример этого типа монтажа автор приводит знаменитую сцену со львами из «Броненосца «Потемкин».

Эйзенштейн утверждает, что третий тип монтажа уже вышел из моды. Нам, однако, кажется, что существо его непреходяще, и не только исторически. Второй и третий типы напоминают о классической эйзенштейновской формуле первого периода творчества: из сопоставления двух кадров рождается новое понятие.

Монтажную драматургию автор рассматривает как эмбрион, из которого со временем вырастает сюжетная конструкция фильма. Мы видим, таким образом, что Эйзенштейн не разделяет мнения о том, что традиционный сюжетный фильм является антитезой бессюжетной композиции, основанной на монтажной драматургии. Он видит

---

* Говоря о звуковом кино, Эйзенштейн всегда подчеркивает два его этапа: этап примитивных звуковых фильмов (представляющих шаг назад, с художественной точки зрения, по отношению к немому кино) и этап зрелого художественно-звукового кино, который он называет этапом звуко-зрительным. См.: «Неравнодушная природа».

* Эйзенштейн имел в виду композицию сценического движения, применял термин «мизансцена», говоря о театре, «мизанкадр» — говоря о кино. Однако часто он употреблял термин «мизансцена» расширительно — и в кинематографе.

органическое развитие двух этих фаз при одновременной их противоположности. На этапе бессюжетной концепции место индивидуального героя занимал, в рамках массы, натуральный актер, популярно именуемый «типажом». Этот «типаж» Эйзенштейн считает концентратом будущего индивидуального героя в сюжетном фильме. Можно поручиться, что именно по этой причине его внешний рисунок был чрезмерно ярок; его характеризовала однозначность, а следовательно, и внутренняя статичность, ибо он был психологически не дифференцирован. Его ритмический и динамический рисунок вписывался в общую композицию кадра в той степени, в которой он рассматривался как один из компонентов этого кадра.

С течением времени острота внешней выразительности персонажа ослабевает и приходит необходимость выявления его действий и их мотивировок. «Типаж» превращается в индивидуализированную фигуру с выразительным психологическим рисунком.

В звуковом кино в монтажную партитуру приходят музыка, естественный звук, условный звук, слово, голос, интонация. Монтаж этих элементов заключается уже не в соединении очень коротких отрезков (как это было в немом кино), а в проникновении внутрь кадра, в воздействии на технику актерской игры, на интонацию и жест. Жест актера, ритм музыки или звука, являющиеся выражением смысловых стыков, определяют в данном случае внутренний ритм, непременно связанный с пластической композицией отдельных кадров.

Диапазон монтажных стыков обогащается синхронным и несинхронным использованием звука.

Главным монтажным средством остается развившийся еще в немом кино контрапункт. Но созревают и другие средства полифонии.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Вся жизнь и творчество Эйзенштейна определены тесной связью теории и художественной практики. Каждая теория стремится к простоте объяснения, но это может привести к крайности или даже схематизму формулировок. Практика всегда создает отклонения от теоретических норм. Этот же процесс происходил и в творчестве Эйзенштейна. Отклонения и изменения, продиктованные практическим опытом, Эйзенштейн включил в свою новую теорию. Он советовал студентам при размышлениях над проблемами искусства всегда находить крайние решения, а лишь затем, отходя от крайности, приходить к решениям более справедливым. На лекциях во ВГИКе, а также в не опубликованных до сих пор работах Эйзенштейн неоднократно приводил характеристику греческой и римской архитектуры. Он подчеркивал, что римская школа опиралась на точные математические расчеты, греческая же, не отказываясь от идеальных измерений в соответствии с математическими формулами, руководствовалась интуицией, допускавшей отклонение от норм. В результате римская архитектура никогда не отличалась той «певучестью», которая свойственна греческой.

Интересным дополнением к этим размышлениям о пропорциях является высказывание Эйзенштейна, относящееся к 1929 году:

«Диспропорциональное изображение явления органически изначала свойственно нам... Представление предмета в действительно (безотносительно) ему свойственных пропорциях есть, конечно, лишь дань ортодоксальной формальной логике...

Позитивистский реализм отнюдь не правильная форма восприятия. Просто—функция определенной формы социального уклада...»

Эйзенштейн видел особенность воспроизведения психологической правды в отклонении от «идеальных» пропорций при сопоставлении элементов. Он советовал корректировать закономерности монтажных правил в зависимости от живого ощущения*. Подобную же мысль содержат его многочисленные заявления о том, что грамматика монтажа, которую следует знать досконально, даже в том случае когда нарушаешь ее нормы, не должна определять концепции, равно как и технику монтажа. Главную роль в формировании монтажного ви́дения должны играть эмоция, сила воображения, создающего изображения и образы.

В 30-е годы Эйзенштейн допускает в число компонентов монтажа и жанровые элементы, несмотря на свою постоянную борьбу с ними. Он оставляет рядом с логическими критериями и алогичные, если они продиктованы эмоцией.

Он приводит как пример пагубного воздействия на эрителя чрезмерную яркость определенных элементов режиссуры за счет смыслово-познавательных, и наоборот. С одной сторны, он указывает на стиль Малого театра с его чрезмерным почтением к тексту и некоторым принижением роли режиссуры. С другой — критикует преувели-

* Перенося деление античных архитектурных школ на советское киноискусство, Эйзенштейн относит Вертова и Пудовкина к римской школе, а себя и Довженко к греческой.

ченную агрессивность режиссуры в театре Мейерхольда, у которого порой перенасыщение спектакля чисто режиссерскими вставками разбивает цельность восприятия.

Чтобы образно представить конечный тезис теории Эйзенштейна, предотвращающий злоупотребление этой же теорией, позволим себе привести рассказанный художником анекдот о фабриканте бритв Кинге Жиллетте. Встретившись с ним в США, Эйзенштейн спросил, в чем заключается секрет безотказного действия его машинок. Фабрикант ответил: «Их следует завинчивать до конца, а затем чуточку отвинчивать».

ПОПЫТКА СИНТЕЗА

Предупреждая возможность догматического толкования своей теории, Эйзенштейн до конца жизни считал проблему монтажа открытой и продолжал поиски новых форм монтажа будущего. Он задумывался над возможностью синтеза в методе театральной режиссуры стиля Художественного театра и театра Мейерхольда, в живописи — над возможностью соединения таких различных течений, как передвижники и конструктивисты. В киноискусстве он видит все большее удаление от «обнаженного», фронтального монтажа, применение его скорее намеком, а также слияние различных типов и родов монтажа с помощью полифонии в органичное единое целое.

История эйзенштейновского монтажа говорит о его стилистических колебаниях между реализмом и условностью. Из размышлений художника можно сделать вывод, что преобладание натурализма в монтаже стирает индивидуальную печать автора, его отношение к изображаемому явлению и тем самым ставит под сомнение существо монтажа, его художественную функцию. Преобладание же в монтаже условности лишает изображаемое явление сочности, крови и плоти. Место реализма лежит между натурализмом и условностью. Если реализм будет пониматься не как точное воспроизведение действительности и природы, но как эмоциональное отношение человека к богатству их форм, если реализм станет в развитии искусства художественным синтезом предшествовавших стилей с современным, а следовательно, и элементов натурализма и традиционализма, реализм, по мнению Эйзенштейна, может быть предвестием будущего монтажного стиля.

Это относится не только к кино. Эйзенштейн считал монтаж органической чертой всякого искусства. Он приписывает ему роль, которую в истории общества приписывают самому искусству. Он выдвигает гипотезу о том, что при стабилизации общественной жизни монтаж не играет значительной роли, но при общественных сдвигах искусство вмешивается в перестройку действительности и монтаж как метод развивается.

СОВРЕМЕННЫЕ АНТИМОНТАЖНЫЕ КОНЦЕПЦИИ

Современная эстетика кино достаточно пассивно относится к проблеме монтажа. Большинство теоретиков, а также художников, которые время от времени высказываются на теоретические темы, обходят эту проблему. Более активное крыло составляют противники монтажа во главе с умершим несколько лет назад выдающимся французским критиком Андре Базеном, сгруппировавшиеся вокруг журнала «Кайе дю синема». Косвенно высказывается на эту тему так называемая «нью-йоркская школа», группирующаяся вокруг «Филм калчер».

Базен систематически по любому поводу подчеркивал, что монтаж снижает художественные достоинства фильма. Он утверждал, что монтаж, считающийся эссенцией кинематографа, является средством литературным и абсолютно некинематографическим.

В качестве исходной точки для новых форм повествования Базен предлагает применение «глубинных кадров», так называемой «глубины резкости» — средства экономного и утонченного, позволяющего одновременно и на одном и том же пространстве видеть несколько планов одного кадра. К пионерам этого метода Базен относит в первую очередь Жана Ренуара (в фильме «Правила игры») и Орсона Уэллеса («Гражданин Кейн»). Базен достаточно безапелляционно ставит в зависимость от этой теории свое отношение к отдельным художникам. Известна, например, оппозиция Базена и его сторонников Рене Клеру. Неизмеримо выше Базен оценивает творчество Ренуара.

С этой точки зрения стоит привести характерные высказывания Ренуара и Росселлини о монтаже в интервью с Базеном.

«Р о с с е л л и н и. Сегодня монтаж вовсе не существен... Пора наконец развенчать старые мифы... В немом кино монтаж являлся языком. Оттуда мы вынесли миф о монтаже, хотя сегодня монтаж потерял свое значение. Он содержится в самих образах, в которых художник передает свои наблюдения, моральную позицию, особое ви́дение...

Р е н у а р. Да, вместо монтажа следует употреблять слово «выбор»...

Сам Ренуар, творчество которого является образцом для противников монтажа, предлагает заменить его другим термином, не выступая против роли и значения этого средства выражения по существу. Предложение Ренуара не изменяет сути. Разве, монтируя, художник не выбирает?

Что же касается замечаний Базена и Росселлини, то мы считаем, что они выступают против понимания монтажа в очень узком смысле этого слова, а именно — против культивирования избытка монтажных стыков.

То же и в случае с «нью-йоркской школой». Здесь также действует укоренившийся миф о специфическом эйзенштейновском монтаже, основанном на стыках, которому «нью-йоркская школа» противопоставляет экспрессию отдельного кинематографического образа. Правда, что Эйзенштейн никогда не перечеркивал роли монтажа стыков, но он перемещал центр внимания, как об этом говорилось, со стыка, то есть столкновения образов, на сам образ, переходя от монтажа коротких кадров к внутрикадровой композиции. Эта точка зрения Эйзенштейна полностью совпадает с предпосылками «нью-йоркской школы», считающей, что, подобно стыку, отдельный кинематографический образ воздействует на зрителя своей экспрессией и символикой в зависимости от ви́дения автора.

Еще одной общей чертой теории Эйзенштейна и «нью-йоркской школы» является утверждение реализма как главного пути развития современного кино. «Теория частичной иллюзии» Арнхейма, основанная на использовании художником частиц действительности, и «реалистическая тенденция, свойственная фотографии и кинематографу», выдвигаемая Кракауэром, подчеркивают поворот к реализму в современном кино. А кроме того, и творческая методика — назовем для примера принцип органичности композиционных систем — также сходна.

Общим моментом является также и требование очеловечивания искусства — постоянного обращения к человеческому образу, к жесту, выражающему человеческие чувства.

Особенно характерно для Эйзенштейна требование обобщения как необходимой потенциальной способности кино наряду со способностью изложения сюжета.

Как французские, так и американские критики не претендуют на создание новых систем в области теории кино. Они пытаются лишь по-новому взглянуть на некоторые проблемы современного киноискусства. Это лишь предвестники будущей теории кино, предтечей которой был Эйзенштейн.

Главное различие между упомянутыми теоретиками и Эйзенштейном заключается в том, что французы и американцы стремятся к автономии киноискусства, в то время как Эйзенштейн стремился подчеркнуть его синтетический характер, связь со всеми другими областями искусства. Эйзенштейн не искал границы, а указывал на единство развития искусств и культур.

Мы считаем, что существо споров о монтаже заключается не только в решении дилеммы: пережиток монтаж или нет. В этом споре временами просматриваются две различные позиции в отношении к искусству.

Одна из них стремится к документированию действительности, другая — к ее интерпретации. Ни та, ни другая не проявляются в чистой форме. Речь идет скорее о двух тенденциях, о двух акцентах в трактовке материала. Для одних искусство является демонстрацией всеобщей, предельно объективированной, почти документальной действительности. Примером такой позиции может быть французский фильм Жана Руша «Хроника одного лета» или американский фильм Джона Кассавитиса «Тени».

Для других искусство является прежде всего выражением отношения художника к действительности, расщепленной на множество кадров и связанной композиционно (монтаж!). Примером такой аналитической позиции может служить фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь».

Кроме того, следует подчеркнуть, что спор о монтаже в настоящее время заключается также в чисто терминологическом недоразумении, в приписывании понятию «монтаж» различных значений. К этому присоединяется протест против многих традиционных форм драматургии, пользующихся большей частью этим термином.

Эйзенштейн рассматривал отказ от поисков новых форм монтажа как упадочную тенденцию киноискусства. Противопоставление послевоенного кино кинематографу 30-х или даже 20-х годов является, по его мнению, неверным. Ибо ни один этап не отрицает предшествующих. Даже если он противостоит им, он скорее впитывает и трансформирует их.

Интересным дополнением к этой точке зрения является невыполненное из-за преждевременной смерти намерение Эйзенштейна завершить свой теоретический цикл концепцией монтажа эпох. По этой теории Эйзенштейн связывает прошлое кинематографа с его будущим, включающим традицию в не меньшей степени, чем новаторство. В период наибольшего бунта против

традиции Эйзенштейн создает насквозь новаторское кино, композиционно основанное на классических образцах. Каждая новая мысль становится толчком для поисков ее генеалогии. Он очерчивает перспективу развития каждой рассматриваемой проблемы, опираясь на историю. Пожалуй, не найти проблемы или темы, связанной с киноискусством прямо или косвенно, которой бы он в какой-то степени не затронул.

Подтекстом его теоретических рассуждений было утверждение, что все уже было однажды. Но утверждение это ничего не замыкает. Оно указывает, что все повторяется циклически, каждый раз в новых соотношениях, в новом «монтаже», отвечающем новому времени и приносящем новые ценности.

Эйзенштейн останется в истории киноискусства не только великим художником, но и создателем современной эстетики кино.

Перевел с польского М. ЧЕРНЕНКО

Письмо в редакцию

О дневниках Дзиги Вертова

Комиссия ветеранов советского кино при Союзе кинематографистов СССР выражает сердечную благодарность редакции журнала «Искусство кино» за то, что она в № 12 за 1965 год опубликовала часть дневников Дзиги Вертова.

Записки не только дают представление об истории советской кинематографии, но и являются современными — в них ощущаешь величие и силу революционных традиций, которые должны быть продолжены.

В своих дневниках Дзига Вертов рассказал о честном и принципиальном труде в искусстве, а это полезно и назидательно для многих сегодня.

Во всем мире опыт Дзиги Вертова находится на вооружении кинематографистов наравне с наследием Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко. Ветераны советского кино гордятся тем, что наши маяки так далеко освещают могучим прожектором пути мирового киноискусства.

Ветеранам советского кино хотелось бы, чтобы новое пополнение творческих кадров глубоко проникло идеями большого мастера-гражданина, скромность которого достойна подражания.

Замечательные записи Вертова сделаны в том же музыкальном ключе, что и его кинопроизведения. Они поэтичны, гневны и справедливы.

Публикуя только небольшую часть из рабочих тетрадей Дзиги Вертова, редакция «Искусства кино» восстанавливает подлинную историю кинематографа.

Художник презирал все пошлое, антихудожественное и примитивное.

Он воевал за партийную правду на экране. Оптимизм Дзиги Вертова, твердая вера, что его искания справедливы, будут подхвачены,— вот что должно увлечь молодых кинематографистов сегодня.

По поручению комиссии ветеранов советского кино
А. ЛЕМБЕРГ

Парни Леонида Куравлева

Актер Леонид Куравлев сыграл наконец главную роль. Это случилось в 1964 году. Эта роль — Павел Колокольников в картине В. Шукшина «Живет такой парень». А прежде он снимался в эпизодах — и то редко: два, может быть, три раза. Потом в беседе Куравлев уточнил кое-какие подробности своей биографии. В «Мичмане Панине» он дебютировал сразу после окончания ВГИКа. Приглашение состоялось так: он сдавал в институте один из последних своих экзаменов — по вокалу, на котором почти случайно оказался ассистент режиссера этой картины. Студент актерского факультета Леня Куравлев пел под гитару жестокий цыганский романс — что-то очень страстное, жгучее и надрывное. Пел он со всей возможной для него серьезностью и сосредоточенностью. Его невинные глаза обдавали жаром пылающего чувства и неугасимой страсти... Было смешно до слез, до упаду, и Михаила Швейцера при случае уведомили об одном потешном пареньке из ВГИКа, которому вполне можно доверить в будущем фильме небольшую роль простодушного и лукавого матросика.

Со всей возможной серьезностью и старанием этот матросик прикидывался время от времени то магом и кудесником — когда нужно было стянуть лекарство у корабельного доктора, то придурком и ненормальным — если требовалось отвлечь внимание корабельного начальства... Было потешно и убедительно.

Был он еще добродушным деревенским пареньком, влюбчивым и, как помнится, не слишком везучим в картине Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими». Правду сказать, дальше этого герой Куравлева как-то не вспоминается. И больше всего не хочет о нем вспоминать сам актер. «Не было этой роли! Совсем не было!» Потом все-таки возвращается к ней, припомнив, что в этой картине одним из его партнеров был Василий Шукшин, который тоже играл небольшую эпизодическую роль — председателя колхоза. «Ему-то как раз моя роль понравилась... Я сразу не поверил, подумал — это он шутит так. Нет, всерьез. Тут, может, и не во мне дело. Может, просто этот парнишка — чинный такой, с белым воротничком навыпуск — наложился у него на что-то свое, личное... Напомнил человеку прошлое, какие-нибудь минувшие чувства. Других, конечно, это не всегда волнует».

В ту пору Л. Куравлев и В. Шукшин встретились как актеры. А вообще-то они повстречались много раньше. В дипломной работе выпускника режиссерского факультета В. Шукшина главную роль играл Л. Куравлев. Небольшой фильм обстоятельно рассказывал об одном из эпизодов горячей уборочной кампании. И «хозяйничал» там среди прочих один симпатичный парень, такой безрассудно-прямой и неугомонный, и добывал позарез нужные коленчатые валы просто, с неотразимой напористостью. Была у него одна забавная особенность: когда волновался, не мог ни за что кончить фразу. Выпалит, заикаясь, пару слов, междометий и — сразу, без перехода: в общем, понял? Так и закруглялся всегда — в общем, понял?.. И, в общем, как ни странно, понимаешь, чего хочет этот парень — так выразителен его взгляд, так закончены его жесты, секущие воздух направо и налево.

«Заикание это мы вспомнили, когда работали над Пашкой Колокольниковым. Решили попробовать еще раз — только без нажима, полегче. И пошло. И вышло. Кто-то даже похвалил режиссера за то, что он «умело использовал природный недостаток актера»...

В общем понятно, что молодые режиссер и актер приглядывались к своему герою тогда не случайно и неспроста — с тем чтобы несколько лет спустя убежденно, со всей определенностью заявить: «Живет такой парень».

Этим фильмом Шукшин откровенно говорит о приверженности определенной теме в искусстве, об интересе к известному кругу социальных вопросов и проблем, близких его жизненному опыту.

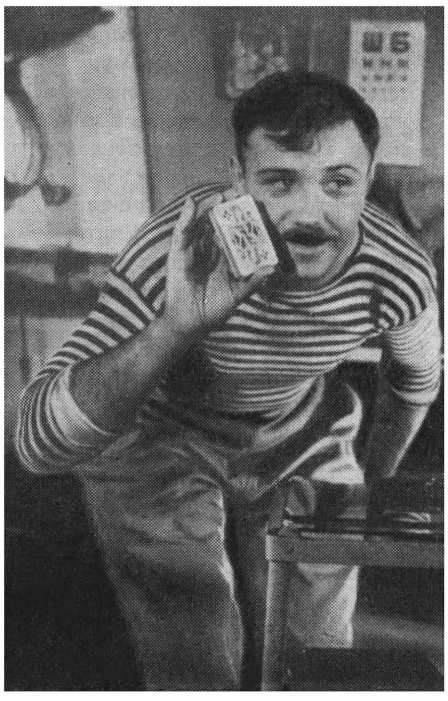
Фильм этот — отношение к действительности и взгляд на нее. И притом отношение самобытное, сложное и противоречивое, данное в движении и развитии. Но попытаемся понять его в той части, где тему художника подхватывает, разрабатывает актер.

Характер Павла Колокольникова вовсе не в новинку нашему искусству. Встречали мы и до него на экранах таких вот обаятельных парней, легких на знакомства, самоотверженных в дружбе, удачливых в любых делах и начинаниях. Шукшин и Куравлев не выдают своего героя за открытие, не удивляются его непосредственности, его первозданной щедрости и широте. Своим фильмом они утверждают широту, щедрость, естественность как норму жизни, как форму и смысл бытия. В этом, возможно, вся философия картины, такой понятной и ясной. Просто мотается парень на своем «газике» по Чуйскому тракту... Просто влюбился... Просто устроил счастье двух хороших людей... Просто спас несколько бочек бензина, отогнав горящую машину от склада... Он счастлив безотчетно и полно, как тот мальчишка из фильма, написавший в школьном сочинении, чем примечателен был его выходной день.

Уж такая у него профессия — шофер, что приходится встречаться со многими людьми и много видеть. Есть люди одинаковые, как дороги, и живут в общем они одними печалями и радостями. А есть еще люди разные, и живут они всяк по-своему и поразному переживают радости и огорчения. Но есть одна мерка (может, и не единственная, зато непреходящая), с которой Шукшин подходит к людям, их поступкам и чувствам,— это естественность — такая, какой сполна оделен Колокольников Павел Егорыч. Потому он и главный герой фильма —его главный нерв. С ним легко и просто каждому встречному, к нему тянутся люди, по нему как бы поверяется мера их искренности или фальши. Молоденький инженер из Москвы, так долго не решавшийся сказать нечто важное любимой девушке. Интеллигентная супружеская чета, с которой он познакомился нечаянно в дороге. Те ребята в больничной палате, что просят его еще что-нибудь соврать. Хорошенькая журналистка, которой выпала приятная доля — стать летописцем его подвига. Он с любопытством приглядывается к своим новым знакомым, их привычкам и склонностям. Прислушивается. И с любопытством примеряет на себя чужие привычки, манеры и даже костюмы: фрачную пару светского щеголя, непринужденно болтающего по-французски, парадный мундир генерала, произносящего с трибуны речь... С охотой внимает фантастическим бабкиным росказням и не без интереса выслушивает коротенькую информацию о правилах приличного тона и признаках хорошего вкуса. И опять же все прикидывает на себя: правила, признаки, народные поверья, газетные репортажи о героических делах простых советских людей. Делает это он со всей возможной для него серьезностью, а главное, доброжелательно — без всякого предубеждения к чему бы то ни было. Получается забавно и трогательно... А рядом с ним, под взглядом его невинно прищуренных глаз, привычки и правила, журналистские откровения и народный фольклор имеют свойство обнаруживать свою истинную цену, свою подлинную меру. Такова стихия этого парня — быть естественным самому и поверять на естественность окружающий мир. Великое, должно быть, удовольствие для Павла Колокольникова жить такой жизнью.

И, наверное, долгое, нескончаемое удовольствие было для актера играть этого парня. Он вспоминает репетиции, съемки... В самом деле, было хорошо и просто, работалось в охотку — так, что когда

«М и ч м а н П а н и н». Л. Куравлев — матрос Камушкин



выдавались свободные минуты, приятно было думать, что работа не кончена. Он вспоминает партнеров по фильму, режиссера Василия Шукшина, у которого он играет по-особому, со всей откровенностью и выкладываясь без остатка. С другими режиссерами так не удается. И вовсе не потому, что режиссеры недостаточно профессиональны. Скорее, ему самому недостает умения, опыта. Бывают, конечно, отдельные случаи — патологические, можно сказать,— когда никакого мастерства не хватит, чтобы сыграть прилично. «Ну, что хорошего, например, можно ждать от актера, если режиссер на съемках объясняется с ним только через мегафон: направо... налево... кругом». Так ведь можно разучивать строевые приемы на плацу, а характера не вылепишь. Но не об этом ему хотелось бы говорить. И не о дружеских чувствах тоже. А вот о тех случаях, когда отношения между актером и режиссером поставлены на сугубо деловую, профессиональную основу. Вот где ему труднее всего сладить со своим волнением, избавиться от напряжения, не думать об ответственности. Труднее, потому что приходится доказывать свои способности, объяснять свои возможности, в которых, честно говоря, и сам не всегда уверен.

Даже с Павлом его случился казус. Репетиции шли уж так хорошо. А кинопробы вышли намного слабее, чем рассчитывали. Потому, наверное, что надо было показать себя перед кем-то, что-то доказать кому-то. Тут он всегда замыкается и ничего поделать с этим не может. Хотя прекрасно понимает, что это идет от собственной его нетехничности...

Конечно, заходит речь о его студенческих годах. Учился он на курсе, руководимом профессором Б. Бибиковым. Учился неважно, надежд особых не подавал. А на втором курсе его вообще чуть не отчислили из института «за профнепригодностью». Удержался случайно.

«Туго я понимал, чего он хочет от меня, мой мастер. Хотя как будто и догадывался. Он часто укорял нас, студентов, типажностью. «Хочешь Крючковым стать?»— спрашивал под горячую руку. И так до тех пор, пока не увидел Крючкова в «Деле Румянцева». После этого ставил нам его в пример»...

На третьем курсе студент все-таки доказал свою профпригодность — сыграл Сганареля, Фирса. Он помнит, что эти роли несколько удивили Б. Бибикова, но, кажется, не переубедили. Учитель имел твердое мнение о своем ученике, которое тот долгое время оправдывал. Представление о нем было убедительнее его самого. В перерывах между лекциями в коридорах ВГИКа, среди друзей и приятелей, он много чего изображал: кого-то копировал, передразнивал, словом, актерствовал вовсю, с той самой свободой, которой ему как раз и недоставало на учебных занятиях... когда за ним наблюдал педагог, которого он бесконечно уважал, но перед которым больше всего робел и тушевался. «Все потому, что плохо ко мне прививались профессиональные навыки, которым учил нас Бибиков. Это он дилетантство во мне осуждал».

Нехватку профессиональных навыков актер знает, предполагает за собой и сегодня. Иначе, как объяснишь, рассуждает он, что хорошо и привольно ему работается только у тех режиссеров, с которыми его связывает большая личная дружба. А если отношения просто деловые и профессиональные, уже не все удается так, как самому хотелось бы, как, чувствуешь, надо бы сделать... Как же быть?— спрашиваем. Говорит, что не знает. Думал о театре. Возможно, это решение вопроса: быть или не быть ему высокопрофессиональным актером. Но пока он охотнее всего читает книги и все свободное время убивает только на них. Делает это для своего удовольствия прежде всего и, может быть, для своей же пользы. Литература воспитывает культуру мысли.

Спрашиваем: как быть с чувством? Как его воспитывать? Не знает, что ответить. И вспоминает одно выступление, слышанное недавно. Говорил режиссер, снисходительно и добродушно: актеры — те же дети. Отчасти это и верно, поскольку живое, непосредственное чувство, которым полон актер, делает его похожим на ребенка. Но за этим ходким афоризмом «актеры — дети» слышится недобрая формула: «наш ум — ваши чувства». Зачем же такая резкая специализация? Разве плохо, когда актер — тоже соавтор, когда он соразмышляет?

Спрашиваем, когда это бывает и часто ли случалось такое с ним? Говорит, что случалось и даже совсем недавно. Режиссер М. Швейцер пригласил его сниматься в своем новом фильме «Время, вперед!». «Прочитал сценарий и не совсем понял, к чему он. Характер, который мне предстояло выстроить, показался каким-то двухмерным: воодушевление до самозабвения. Но абсолютно доверял Михаилу Абрамовичу и согласился играть. Вот есть у этого режиссера чудное свойство: он будит в актере достоинство. Прочел книжку — подумал: не все так просто. Стал искать, чем же оттенить характер, чтобы он не вышел однообразно плоским». Мы замечаем, что у этого героя есть прекрасное драматическое осложнение. Все охвачены трудовым энтузиазмом, в том числе и он сам, а тем временем от него уходит жена. Такая обидная, горькая и даже мелодраматическая ситуация на фоне грандиозных общественных событий. Вспоминаем сцену в вагоне, где герой мучительно прощается с любимой женщиной. Говорим, как сильно и неожиданно сыграна эта сцена в фильме, на полном мелодраматическом серьезе. Снова получилось смешно и трогательно. «Кто-то после просмотра мне говорил, что герой мой вышел ме-

«Живет такой парень». Л. Куравлев — Павел Колокольников

«Ваш сын и брат».
Л. Куравлев— Степка

«Время, вперед!». Л. Куравлев — Корнеев

стами немножко скептичным. Меня это не удивило, потому что вышло это не случайно и не стихийно. Когда играл я этого парня 30-х годов, то вовсе не стремился начисто забыть, что живу и работаю в году 65-м. Тот унылый наклон головы — он с высоты четырех десятилетий. У моего героя как будто предчувствие, конечно, неосознанное и неосмысленное, что многие сложности и противоречия впереди...»

Потом разговор почему-то снова сворачивает на Павла Колокольникова. Говорим, что этот герой отмечен той мерой простодушия и непосредственности, которую, кажется, и сыграть нельзя, которую надо просто иметь. Мы касаемся вечно молодой проблемы в кинематографе — типажности. Актер соглашается, что проблема и вечная и молодая. Никуда и никогда кинематограф не уйдет от типажа. Отношения актера к кино и кино к актеру всегда были и останутся подвижными. Как чаши весов будут всегда колебаться и вряд ли когда остановятся на одном уровне. В свою очередь мы припоминаем, что, действительно, кинематограф за свою недолгую историю уже несколько раз пересматривал отношение к типажу: то он его утверждал как принцип художественного творчества, то отрицал принципиально и снова затем обращался к нему. Почему так происходит? Быть может, и потому, что кино сначала торопится сфотографировать человеческий тип, запечатлеть его в общих чертах, а потом уже исследовать подробно и глубоко. Так было, в частности, с парнями Николая Крючкова, Бориса Андреева, Николая Рыбникова. У этих актеров бывали счастливые открытия, художнические откровения, а случались обидные повторения. «А еще получается так: герой уходит из жизни, а с экрана его не отпускают, заставляют быть насильно милым». Спрашиваем, что же будет с таким парнем, как Павел Колокольников? Не знает. Говорит, что надо пожить, чтобы увидеть. Говорит, что Василий Шукшин только-только закончил свой новый фильм «Ваш сын и брат».

Леонид Куравлев играет в одной из новелл парня, который за драку угодил в тюрьму и бежал из нее, когда до конца срока оставалось всего каких-то два месяца. Домой в родную деревню он пришел ранним воскресным утром, обнялся с отцом, поцеловал мать, сестренку, потом попарился в бане, вкусно поел, успел порассказать односельчанам про тюремную жизнь, попеть с ними песни, а поздно вечером был вновь арестован участковым из местного отделения. Такой вот странный случай вышел. Милиционер старается найти смысл и оправдание этого поступка, расспрашивает самого Степку. А тот отвечает что-то невразумительное про то, как замучили сны, как заскучал по дому, по родным местам, по весеннему дождю. А в общем говорить на эту тему Степке не хочется. Действительно, вроде глупо получается, что пустился в бега. Или неглупо? Или так надо было? Что он теперь может объяснить? И что может объяснить Пашка Колокольников, когда его расспрашивают, почему это он бросился к горящей машине? Тоже по дурости бросился, если рассуждать здраво, —«ведь мог и погибнуть». А если не рассуждать, но чувствовать живо тот мир, которым окружен со всех сторон, неповторимость жизни в каждом ее движении, трагическом или обыденном, широту природы, ее близость и щедрость, то как остается поступать?

Павел и Степка разные парни по характеру и темпераменту. Но оба они из тех людей, что чувствуют вернее, чем думают. Им хорошо и покойно до той поры, пока они пребывают в добром согласии с миром, людьми, природой. Но вот согласие нарушается, и жизнь Степки принимает драматический оборот. Нелепый случай — и теперь уже сама жизнь испытывает человека на цельность. Для человека это настоящая пытка, мучительная и страшная, боль которой он измерил сполна в ту минуту, когда участковый оттащил от него сестру, когда он остался сидеть на табуретке посреди пустой комнаты, обхватив голову ладонями. На такой трагической ноте заканчивается новелла, в которой Леонид Куравлев сыграл роль Степки.

...Есть в этом фильме сцена, где Степка, слегка подвыпив, поет горькую блатную песню — что-то очень такое тягучее и надрывное. Поет со всей возможной серьезностью и старанием. Забавно. Трогательно. И не только. Актер поднимает со дна души своего героя острую человечью тоску и страдание.

Знакомый характер, такой простой и понятный, становится много сложнее и драматичнее — о чем трудно было подозревать раньше.

И знакомый актер, чуть-чуть уже примелькавшийся на экране, неожиданно раскрывает самобытный драматический талант.

Ю. БОГОМОЛОВ, М. КУШНИРОВ

Ф. ХИТРУК

Всегда в пути

Я хочу рассказать о Тодоре Динове, болгарском режиссере-мультипликаторе, творчество которого неизменно привлекательно и многообещающе.

Тодора Динова я знаю давно. Он учился во ВГИКе у И. Иванова-Вано. Динов часто приезжает к нам. Я видел много его работ. Но наше личное знакомство все же было беглым. А вот в дни IV Международного московского кинофестиваля, на котором мы оба оказались членами жюри, я узнал Тодора ближе. Он был неутомим. Деловая энергия, настойчивость, неизменный юмор не покидали его. Я угадывал в нем интереснейшего собеседника и не ошибся.

Много месяцев отделяют нас от нашей ночной беседы в поезде, мчавшем участников и гостей фестиваля в Ленинград, а я все вижу Динова, его горящий взгляд, вспоминаю страстность его суждений, шутки, порой добрые, а иногда полные разящего сарказма. Он рассказывал о своих замыслах, которых хватит на десяток художников. Разговор от общих проблем искусства перескакивал на какие-то частности. И вдруг прерывался. Динов замечал что-то любопытное. Самые мимолетные впечатления он сейчас же переводил в присущие ему образы, афоризмы. Случайная встреча, промелькнувший пассажир, голоса, доносившиеся из купе, будили его неуемную фантазию. На ваших глазах молниеносно возникали возможные сюжеты его будущего фильма. Наверно, так именно и рождаются его сюжеты. Ведь Динов сам пишет себе сценарии, и, вспоминая его картины, легко представить, что какие-то замыслы возникли из таких беглых впечатлений, задержавшихся в его цепкой памяти.

Естественно, что человек такой энергии, такой фанатической влюбленности в искусство сделал все, чтобы развернуть у себя на родине производство мультипликационных фильмов. Работает Динов яростно. Он делает фильмы сам и учит этому других. Он выступает как художник-карикатурист. Пишет книгу. Наконец, Динов — председатель Союза киноработников Болгарии.

Его талантливые фильмы сразу обратили на себя внимание. Но однажды, так же как это было с И. Попеско-Гопо (после его картины «Краткая история»), Тодор Динов «проснулся знаменитостью».

...Произошло это совершенно неожиданно. На Карлововарском фестивале 1956 года предстоял просмотр фильма «Осторожный ангелочек». Ни публика, ни жюри не ожидали ничего из ряда вон выходящего. Всего три минуты длится демонстрация этого фильма. ...Летит самолет. В положенном месте он сбрасывает бомбу. Неожиданно появляется ангел (прелестно нарисованный), подхватывает бомбу и со словами: «Извините, вы что-то потеряли»— возвращает ее.

Большая и добрая мысль, выраженная талантливо и предельно лаконично, покорила всех. Сенсационный успех, премия... С этого дня имя Тодора Динова стало рядом с именами румына Иона Попеско-Гопо, югославов Душана Вукотича и Ватрослава Мимицы, чехов Карела Земана, Иржи Трнки и Братислава Пояра, поляка Витольда Гирша — художников, определивших лицо современной мультипликации.

В нашей ночной беседе мы все время возвращались к тем переменам, к тому второму рождению искусства мультипликации, свидетелями которого мы стали за последнее десятилетие.

Долгие годы единственным эталоном искусства рисованного фильма были картины Уолта Диснея. Они диктовали доступные мультипликации жанры, тематику, выразительные средства. Я не склонен преуменьшать значение Диснея. Этот талантливейший художник сделал много для развития мультипликации. Но, будучи не только художником, но и крупнейшим продюсером, он наводнил мировые экраны своей продукцией. Практически он монополизировал свою стилистику как единственно возможную. Так, фильмы Диснея формировали не только вкусы зрителей, но и художников.

Влияние и обаяние диснеевских фильмов не миновали и советскую мультипликацию. Правда, в одном направлении мы проявили некоторую инициативу.

В 40-х и начале 50-х годов мы стремились в трактовке человеческих персонажей быть как можно достовернее. И чем больше эти мультипликационные персонажи походили на «всамделишних» людей, тем это считалось лучше. Однако в поисках максимального реализма мы встали на неверный путь перевода игры живого актера в плоскостной рисунок— то, что у нас называется методом «эклер». Хорошего ничего не получилось. В этих попытках приблизиться к натуральности мы утеряли все обаяние доступной мультипликации условности, не приобретя достоверности игровой картины.

У нас, как и в других странах, укоренилось представление, что «мульти»— это искусство для детей, что ему подвластны только сказки, феерии, иногда музыкальные шутки. И, наконец, что мультфильм — это только оживший контур, залитый краской. Либо кукольный фильм. Все остальное «от лукавого».

Кончилась вторая мировая война. Человечество, пережившее трагедию фашизма, тревожно думало, что сделать, чтобы это никогда не смогло повториться. В искусстве всего мира возобладала гражданская, социальная тема. Художников всех муз волновали проблемы морали, воспитания чувств, судьбы молодежи. И для мультипликации становилось уже невозможным делать одни сказки, пускай прелестные, волшебные, но все же сказки.

Тенденция к искусству размышляющему, полемизирующему, борющемуся особенно остро проявилась в мультипликации стран, непосредственно ощутивших на себе драму фашистской оккупации,— в в Польше, Румынии, Чехословакии, Болгарии, Югославии. Рост национального самосознания привнес в искусство художников этих стран не только глубину социальной тематики, но и вернул ему неповторимое своеобразие народности.

В мультипликацию ворвались фильмы, насыщенные острозлободневным содержанием,— карикатуры, памфлеты, притчи, философские размышления, лирические раздумья. Тут уже диснеевская стилистика оказалась слишком элементарной, просто беспомощной. Новые идеи, темы, сюжеты, жанры требовали иных выразительных средств. И мы стали свидетелями непрерывных (и все продолжающихся) открытий новых элементов киноязыка, новых технических средств. Сблизилось рисованное и кукольное кино. Продолжается взаимопроникновение самых различных кинематографических выразительных средств. Сегодня никого не удивляет, когда сосуществуют графика и кукла, когда рисованный персонаж сталкивается с кинохроникой, когда в кадр входят рука живого человека и даже сам человек. Не избегает современная мультипликация включения актеров и натурных съемок. Какой неожиданной эффект дает сопоставление этих, казалось бы, несопоставимых объектов! Словом, стало очевидным, что в мультипликации с ее неограниченными возможностями для выражения авторской мысли хороши все художественные средства. Отсюда и многообразие в ней школ, стилей, жанров, художественных и технических приемов.

Не скрою, что, оглядываясь в прошлое, мы с Тодором Диновым не без гордости констатировали, что самыми плодотворными оказались поиски мультипликаторов социалистических стран, потому что, как это отлично сформулировал Тодор Динов, «у кого нет новой мысли, тот идет от поиска новой формы и думает, что это эксперимент. А эксперимент — это всегда выражение новой мысли новыми средствами. Но сначала мысль!» Эти свои размышления Динов завершил призывом: «Открывать новые галактики идей!»

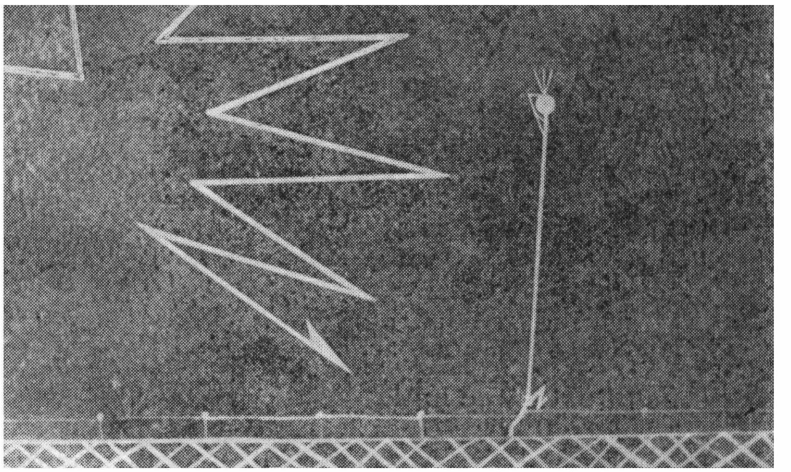
Воспользовавшись образным строем Динова, скажу, что сегодня на мультипликационном небосклоне особенно радуют «звезды-карлики» — маленькие светила, излучающие яркий свет. Пожалуй, самое интересное сказано сейчас в коротких фильмах, насыщенных глубоким содержанием.

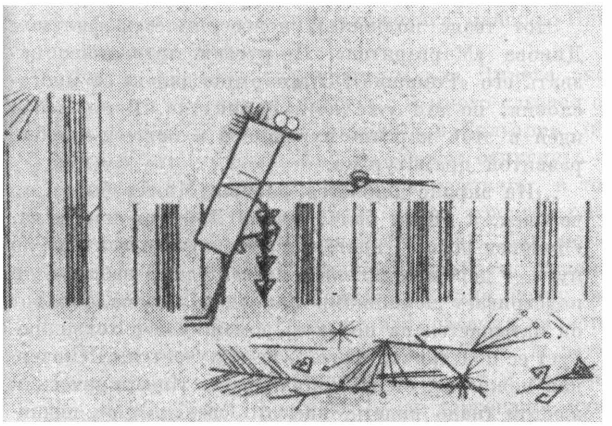
Отличный пример таких предельно лаконичных, но емких по мысли картин — работы самого Тодора Динова.

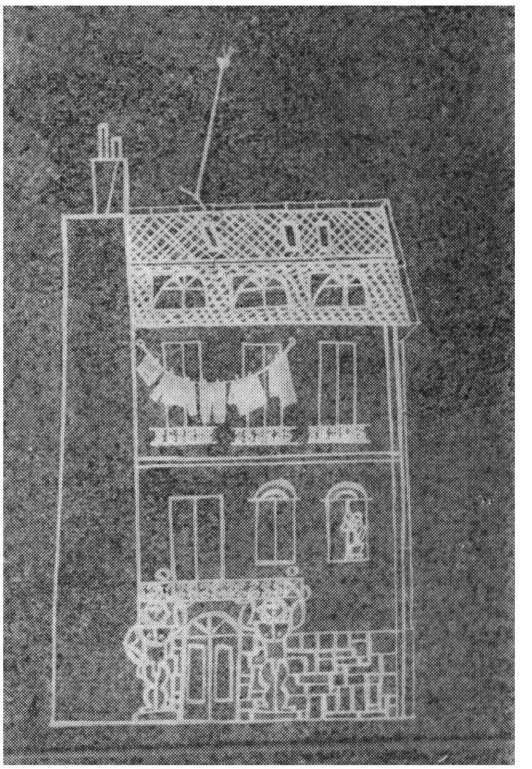
В одном из своих сатирических фильмов Динов нарисовал палочку-громоотвод, который, стоя на крыше, ведет себя этаким «гоголем». И хотя нет никаких деталей, «очеловечивающих» эту «палочку», но ритм движений, повадка этой «палочки» таковы, что перед вами вырисовывается точно выраженный человеческий характер. Последующее развитие событий подтверждает ваши предположения об этом характере. Надвигается гроза. И в этот ответственный для громоотвода момент «палочка» мгновенно юркает в трубу. Но стоит грозе миновать, как громоотвод, обретя всю свою важность, возвращается снова на крышу и замирает в высокопарной позе.

Все! Басня? Эпиграмма? И то и другое. Сделан «Громоотвод» предельно просто. Ничто постороннее, ни одна реплика не отвлекают вашего взора от течения авторской мысли. И замысел полностью донесен. Минимум средств при максимуме выразительности. Огромное профессиональное мастерство, но вы его не замечаете.

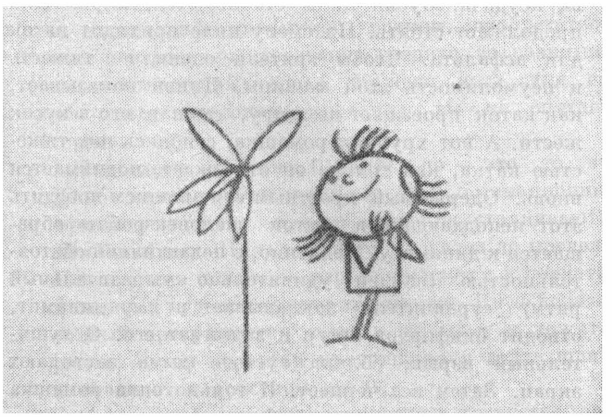
Когда я однажды акцентировал внимание на лаконизме этого фильма, Динов признал, что он действительно боится многословия и в «Громоотводе» такой лаконизм был необходим. «Но,— возразил он,— вопрос о современном стиле мультипликации нельзя сводить только к лаконизму. Ведь короткий фильм может быть скучным, а длинный увлекатель-





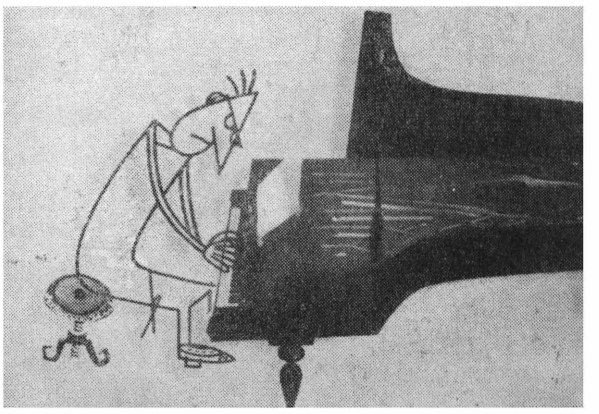


«Громоотвод»

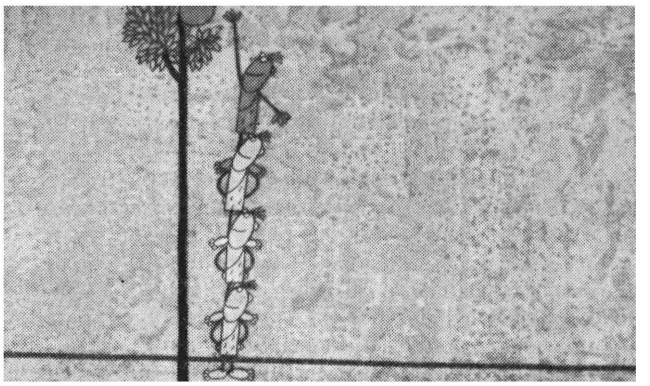


«Маргаритка»

«Ревность»

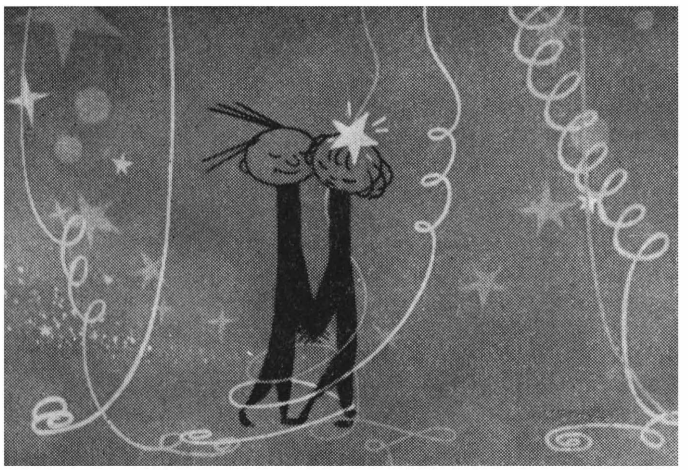


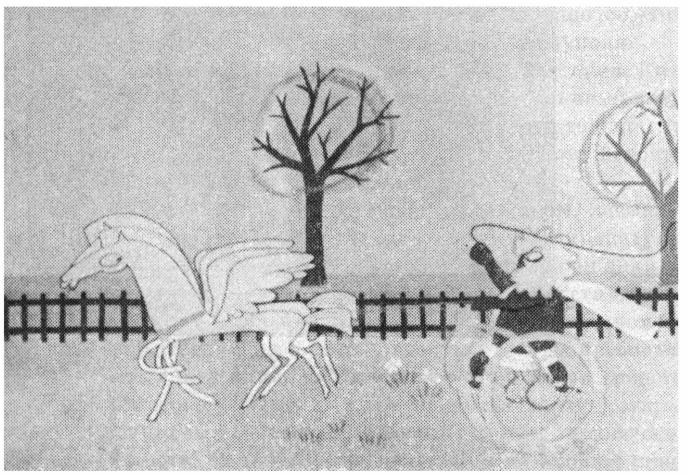
«Яблоко»

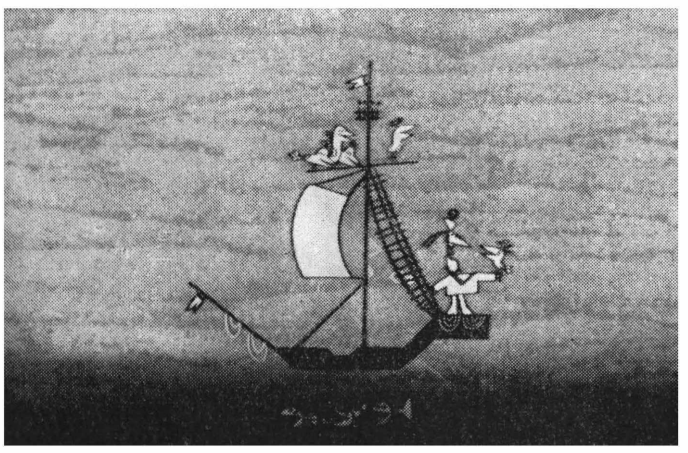


Сверху вниз:

«Сказка о сосновой ветке»
«Прометей»
«Приключения»







ным, так же как иногда юноша может показаться старым, а иной пожилой человек выглядит молодым. Все зависит от человека, от его характера. А в нашем искусстве — от емкости мысли, заключенной в произведении».

Этот тезис полностью подтверждается фильмом Динова «Маргаритка». По-русски правильнее назвать его «Ромашка». Эта картина далека от многословия, но это уже не трехминутка. Воплощение идеи в этой картине нуждалось в более подробно развитой драматургии.

...На экране движется фигура. Может быть, это человек, а может быть, робот. Длинная панорама. «Человек-робот» идет, и все попадающееся ему по пути — деревья, молодые побеги, даже забор — он подстригает ножницами под одну линию. Но вот он натыкается на полевую ромашку и с ходу пробует ее подстричь. Ничего не получается. Исковеркав ножницы, он их отбрасывает. Начальническим жестом (надо видеть, как это сделано!) он поднимает руку, и кто-то невидимый подает пилу. И снова неудача. Зубья пилы стачиваются, а ромашка продолжает стоять. На смену пиле приходит каток для асфальта. Чтобы зрители оценили тяжесть и неумолимость этой машины, Динов показывает, как каток проезжает по ведру, сминая его в кусок жести. А вот хрупкая ромашка, сгибаясь под тяжестью катка, как только он отъезжает, поднимается вновь. Одержимый яростным стремлением победить этот неподдающийся цветок «человек-робот» обращается к динамиту. Медленно, с педантичной обстоятельностью (найден удивительно выразительный ритм) «уравнитель» закладывает в яму динамит, отводит бикфордов шнур и зажигает его. Оглушительный взрыв, облака густого дыма застилают экран. Затем все чернеет. И только одна ромашка высится среди разрушений. Финал фильма неожиданно светел и оптимистичен. Виновник взрыва весь в копоти исчезает. И тогда возникает детская песенка. Ее простой народный мотив так меня покорил, что я его напевал все время пребывания в Болгарии. В кадр входит крошечный ребенок. Он подходит к ромашке и легко срывает ее. Комментарии излишни.

Фильм сделан безукоризненно. Но, признаюсь, захваченный фильмом во время просмотра, я не мог поверять поэзию этой мудрой притчи алгеброй профессионального анализа. Но позже, все еще находясь под впечатлением картины, я задумался о том, как много в творчестве Динова сродни Чаплину. Тот же добрый, иногда грустный, а еще чаще острокритический взгляд на мир, та же тонкость поэтических иносказаний, контрастность образов.

То же чаплиновское умение подготовить трюк. Щедра фантазия Динова, но ему чуждо любование трюком. У Динова отличное чувство меры, безошибочный вкус. Динов знает, как часто в мультипликации новая техническая находка лежит на грани художественного открытия и занимательного фокуса, и никогда этой границы не переходит.

Меньше всего следует думать, что Динов — мастер раз и навсегда определившейся манеры. Нет, он всегда в поиске...

Так совершенно неожиданным для Динова оказалась его картина «Ревность». Я много слышал об этом фильме и наконец, находясь в Болгарии, посмотрел его. Сюжет фильма может отпугнуть — любовный треугольник. Всеми искусствами, в том числе и мультипликацией, этот «треугольник» обыгран неисчислимое количество раз. Как легко впасть в банальность. Но неожиданность приема, избранного Диновым, новизна решения сразу же после первых кадров снимают эти опасения начисто.

В коротком прологе рояль и пианист. А затем пять нотных линеек и три поты — вот и все, чем оперирует Динов. Три ноты — это персонажи: муж, жена, любовник.

Очень быстро вы забываете условность решения и, захваченные динамикой, ритмом, изобретательным построением, увлеченно следите за развитием взаимоотношений героев. Каждая нота для вас абсолютно персонифицирована, вы не спутаете героев.

Что здесь особенно поучительно — это то, что Динов не стал рабом своих нот. В кульминационный момент нота-муж и нота-любовник сталкиваются как бы лбами. Накал страстей доведен до предела. Неожиданно нота-муж перевоплощается в перчатку и падает к худенькой ноте-любовнику. Тогда возлюбленный превращается тоже в перчатку и ложится рядом. Затем перчатки превращаются в две шпаги и начинается яростная дуэль.

Мы много спорим об условности в искусстве, подчас противопоставляя условность реализму. Смотря «Ревность», я неожиданно сформулировал для себя это понятие так: «Условия игры, которые художник задает зрителю». И если художнику удается вовлечь зрителя в эту игру и тот начинает следить за происходящим с точки зрения этой игры, то идея произведения и развитие сюжета, несмотря на всю метафоричность формы, воспринимаются как нечто совершенно логическое.

Вероятно, Тодор Динов сделал уже что-то новое. Убежден, что он не повторился. Либо развил уже им найденное, либо ищет в каком-то совершенно новом направлении.

Я не проявлю больше такой самоуверенности, как это было со мной однажды, когда я утверждал, что Попеско-Гопо никогда не изменит мультипликации во имя игрового кино. А Попеско-Гопо не проявил этой твердокаменной верности. Не проявили ее и другие наши товарищи — Мимица, Земан, Вукотич. Дело в том, что диапазон волнующих их тем часто выходит за рамки возможностей мультипликации. Эта широта размышлений, масштаб замыслов характерны и для Тодора Динова. Возможно, что эти замыслы приведут его в другие области кинематографа.

Уверен лишь в одном. Я все равно узнаю Динова. Узнаю по пытливости мысли, по поэтической метафоре, по приверженности к публицистической полемике, по музыкальности. Его и сегодня не спутаешь с темпераментным, своеобразным Вукотичем, с несколько рационалистическим Попеско-Гопо, с феерическим Земаном, с изящным миниатюристом Гиршем.

Но, так же как и эти выдающиеся мастера в сложной атмосфере современного мультипликационного бума, когда поток художественных новаций и технических достижений приводит иных художников Запада к бесплодному формотворчеству, Тодор Динов остается верен своему кредо. «Наше искусство,— сказал он однажды,— ценно именно тем, что позволяет показать п р о ц е с с течения мысли в видимых образах и каждый раз в специфической для данной мысли форме». Предвидя упреки в некоторой тяжеловесности этой фразы, Тодор Динов добавил:

«Не упрощайте эту формулировку. Мультипликация не терпит упрощения».

Да, мультипликация не терпит упрощения, и лучшее тому доказательство — умное, глубоко человечное, постоянно обновляющееся искусство Тодора Динова.

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ФРАНЦИИ

Как сообщает французская печать, режиссер Александр Астрюк заканчивает съемки фильма «Длинный путь». Действие его происходит весной 1944 года. Это история небольшого отряда маки́. Вначале отряд представляет собой просто группу голодных, оборванных людей, не имеющих представления о дисциплине, враждующих с окрестными жителями, которые видят в них мародеров. Но постепенно группа превращается в дисциплинированный боевой отряд, способный проделать двухсотпятидесятикилометровый переход в горах. Этот трехнедельный рейд и стал основным содержанием фильма.

В фильме четыре основных действующих лица — командир отряда, придерживающийся левых взглядов (Робер Оссейн), Филипп — интеллигент, случайно вовлеченный в водоворот событий, но в решительный момент сумевший принять на себя командование отрядом и сплотить его (эту роль играет Жан-Луи Трентиньян), Морель — политический деятель Третьей республики (Поль Франкер) — он был схвачен немцами и подвергнут пыткам, но ему удалось бежать, и партизанам поручено охранять его до прибытия за ним специального самолета, и коллаборационист Шевалье (Морис Роне), врач по профессии, которого партизаны похищают для ухода за Морелем.

Печать сообщает также о новых работах Алена Рене.

В ближайшее время он почти одновременно заканчивает три фильма: «Война окончена», «Приключения Гарри Диксона» и «Я люблю тебя, я люблю...».

«Война окончена» рассказывает о трех днях, проведенных в Париже беженцем из Испании. В главной роли снимается Ив Монтан. Действие фильма происходит в наши дни с разницей в восемь дней по отношению к реальной дате съемок фильма.

«В фильме «Война окончена» нет воспоминаний, как не было их и в моих предыдущих фильмах,— говорит Ален Рене.— Действие всех моих фильмов происходит в настоящем. И прошлое присутствует в них лишь как вспышки памяти моих героев. В фильме «Война окончена» затрагиваются проблемы, касающиеся в наши дни каждого мужчины. Мой герой Диего — человек действия и весь устремлен в будущее, впрочем, как и сам фильм».

Герой фильма не участвовал в войне в Испании, для него война осталась там, на родине,— отсюда и название фильма. Испанские события проступают лишь на 30 секунд в воображении героя, так же как в фильме «Мюриэль» на несколько секунд вспыхивают события войны в Алжире. Но Рене считает, что «Война окончена» будет принципиально отличаться от «Мюриэли», так как «каждый новый фильм имеет возможность опровергнуть предыдущий».

Картина «Приключения Гарри Диксона» должна была сниматься раньше, чем «Война окончена». Уже был написан сценарий и закончена вся предварительная работа, когда Ален Рене переключился на съемки картины «Война окончена». «Я не думаю, что можно получить удовольствие от адаптации литературного произведения. Даже сценарий, написанный два года назад, представляется мне в чем-то устаревшим и застывшим, в то время как сюжет только что придуманный — это живой материал, над которым интересно работать...

Когда мне заказали «Приключения Гарри Диксона», это должен был быть обычный антителевизионный фильм — длинный (3 часа с половиной), широкоформатный и цветной. Но когда все было готово к съемкам, стало очевидно, что фильмы такой продолжительности не пользуются у публики успехом. Поэтому «Атос-фильм» и продюсер Анатоль Доман попросили меня вновь взяться за фильм и сократить его до 2 часов 20 минут. На мой взгляд, этот вариант будет интереснее и богаче».

И, наконец, третий фильм Рене «Я люблю тебя, я люблю...». Этот фильм — дань Рене увлечению научно-фантастической литературой. Он где-то перекликается со «Взлетной площадкой» Криса Маркера. Это рассказ о человеке, который в какой-то момент должен быть возвращен в прошлое. Но опыт проходит неудачно, и он попадает совершенно в другое время и место. Мы становимся очевидцами увлекательного путешествия как во времени, так и в пространстве. «Очень трудно говорить о фильме во время его монтажа или съемок,— говорит Рене.— В этом отношении я полностью солидарен с Трюффо, когда он говорит, что если знать заранее, каков будет фильм, то не стоит его и снимать, достаточно просто опубликовать сценарий или написать книгу. Наиболее волнующий момент в кино, когда вдруг видишь, как персонажи завладевают актерами или наоборот. Когда вдруг устанавливается некоторая свобода и камера фиксирует непредвиденные вещи. Это именно то, что придает такое очарование постановке фильма, иначе это можно было бы делать по телефону. Я хочу сказать, что меня больше всего волнует непредусмотренная, экспромтная часть съемок».

«СТАРИКИ НА УБОРКЕ ХМЕЛЯ»
(Чехословакия)

«317-й ВЗВОД»
(Франция)

НА ЭКРАНАХ МИРА

«ПЕРВЫЙ ДЕНЬ СВОБОДЫ»
(Польша)

«В ОКРЕСТНОСТЯХ АФИН»
(Греция)

«МУЖСКАЯ КОМПАНИЯ»
(ФРГ, Югославия)

«В ОКРЕСТНОСТЯХ АФИН»

(Греция)

Всяческой похвалы достойны те, кому доступно чувство сострадания. Еще более высокой похвалы достойны те, которые пытаются понять причины страданий и, поняв, пытаются облегчить страдания ближнего. И высшей похвалы достойны те художники Запада, муза которых стремится служить добру, бежит «красивых уютов» коммерческого кино, не соблазнившись подножным кормом псевдоромантической героизации бездуховного авантюризма или, скажем, детской игры в красивости лежалыми яблочками из давно заглохшего сада эстетизма. Похвалы и восхищения достойны люди, смеющие вносить тревогу в мир, который стремится утвердить культ тщательно оберегаемого одиночества, самодовольной нравственной глухоты, всеобщей кастрации гражданственности, мир, идеал которого — деревня, где все хаты, все души с краю и свирепо огрызаются на любую попытку разворошить могилку их общественного самосознания.

Что может быть благороднее намерения рассказать о чудовищно тяжелой жизни рабочего класса, о нищете и унижении, о страшном биче Греции — массовой эмиграции молодежи за границу в поисках заработка? Что может быть похвальней попытки взволновать нас, разбудить нашу активность, человеческую и гражданскую?

Но...

Что нас ожидает «В окрестностях Афин»? Трагическая история старого рабочего, трагическая история молодого рабочего, трагическая история молодой девушки, дочери старого рабочего. Трагедия их социальна, все мотивы трагедии социальны. Резко социальны. Два социальных полюса здесь идеально полярны. Старый рабочий, его сын и его дочь — один полюс, полюс угнетенных. Директор, сын директора, прочие имущие — полюс угнетателей. И понятие каждого полюса предельно однозначно. Конфликт: невозможность угнетенных осуществить свои мечты и надежды. Действие—произвол, насилие, издевательство,— с одной стороны; страдания, стоическое терпение и, наконец, вспышка гнева, с другой стороны. Вся категоричность учебника социологии, весь трагизм социального неравенства здесь иллюстрированы фигурами, действующими предельно линейно. Все сюжетные узлы и речевые характеристики героев созданы, кажется, кибернетической машиной, в которую была вложена программа — иллюстрировать ситуации, рожденные социальным неравенством. Но кибернетическая машина идет от общего к частному, она может создать характеры только с р е д н е а р и ф м е т и ч е с к и е, способные тренировать нашу склонность складывать и умножать, но неспособные волновать. Искусство — не таблица умножения. Художник идет к цели, выражая общее через к о н к р е т н о е, только одному ему известное, для нас эмоционально неожиданное. Нельзя заменить кровь творчества, выработанную плотью художника, среднеарифметической кровью; крови разной группы от смешения свертываются, и искусство умирает.

Вот они, среднеарифметические монологи:

«За ваши деньги нельзя все купить...»

«Мы задыхаемся от бесправия...»

«Ты очень постарел, а для этой работы нужны сильные руки...»

Вот они, среднеарифметические ситуации.

Девушку обольщают и над ней издеваются, старого рабочего увольняют с работы, одна из имущих девиц влюбляется в молодого рабочего, «золотая молодежь» разгуливает по кабакам, молодой рабочий бьет соблазнителя своей сестры прямо в челюсть...

Может ли бомба упасть снова в ту воронку, куда только что упала предыдущая? Может ли это быть бомбой? Может ли такая поразительная похожесть ситуаций, такое арифметическое правдоподобие быть бомбой, взорвать чью-то душу сопереживанием? В этой воронке уже не страшно.

Но, может быть, режиссура (постановщик Н. Мацас)? Актеры? Увы, и здесь то же самое среднеарифметическое решение, сухость и бедность красок, натуралистичность со среднеарифметическим счастливым концом: девушка, уезжавшая на заработки, не забыла своего любимого. Актеры играют с д е р ж а н н о. Прекрасно, пусть играют. Но сдержанность тоже должна быть яркой, феноменальной, своей. Здесь же сдержанность только подражание некоей среднеарифметической актерской сдержанности. Ритм? Не меняется с начала до конца, те же голые сюжетные две четверти. Ни малейшего акцента, никакой режиссерской нюансировки, ни малейшей попытки выразительности — пересказ кинокамерой на среднем плане. Актеры еще раз, то есть образы, созданные актерами, — среднеарифметические неореалистические т и п а ж и старых рабочих, роковых соблазнителей, наивных красоток с упругой грудью (это уже дань среднеарифметическому сексу, среднеарифметически скромному), чистых душою рабочих парней...

Но, впрочем! Может быть, в этой обнаженной логичности, сухой обезличенности актерских и режиссерских решений, в этом отказе от любых отступлений ритма в этом изобразительном метрономе и есть потаенный замысел авторов? Может быть, здесь «замысел превосходит произведение», выражаясь словами Леонардо, и это прекрасно? Может быть, эта механичность, ясность прописей — нечто высшее? Лаконичность, стройность, соразмерность? Некий современный кино-Парфенон?

Нет нужды доказывать, что драматичность сюжета картины, пусть только в намерениях, опровергает попытку такого прочтения. Да ведь и Парфенон — он ведь тоже не среднеарифметичен. Вспомним, что колонны его не абсолютные вертикали, они под разными углами, они вписывают здание в окружающую природу — ж и з н ь. Парфенон жив не голым математическим расчетом, а знанием человеческого сердца, вдохновением, которое оплодотворило и перешагнуло расчет, победило его, овладело им.

Это искренность, победившая знание, и знание, расцветшее плотью искренности. Знание, переплавившееся в горниле конкретного опыта художника, усвоенное его кровью и дыханием, а не механическое претворение пусть даже и верных идей — вот предпосылка подлинного искусства.

О. ОСЕТИНСКИЙ

«ПЕРВЫЙ ДЕНЬ СВОБОДЫ»

(Польша)

Странно, что между появлением на свет в 1959 году пьесы Леона Кручковского и ее экранизацией успело протечь пять лет. Казалось, за «Первый день свободы» польские кинематографисты должны были схватиться немедленно, как только пьеса вышла. Трудно представить себе произведение, более для них подходящее,— не для того или иного мастера-режиссера, а именно для всего целостного явления в духовной жизни послевоенной Европы, которое мы называем «польским кино».

«Первый день свободы» — это один из последних дней войны, это конец пятилетнего кошмара, это крушение вермахта под русскими ударами и свобода, врывающаяся в польские концлагеря; это вечная трагическая тема польского кинематографа — тема войны с фашизмом.

Пьеса Кручковского — это первый день новой Польши, это вновь обретенная родина, это измученные и униженные толпы вчерашних лагерников текут в пустые города, это вторая трагическая тема польского кино: обостренное болью чувство гордости, новой связи, солидарности — чувство родины.

«Первый день свободы» — это день выбора; это мгновение, когда человек видит спины врагов, видит бессилие своего вчерашнего мучителя, которому пять страшных лет клялись мстить смертью за смерть; это тема гуманизма и выбора пути в сталкивающихся потоках истории — третья трагическая тема польского кино.

Герои пьесы— пятеро измученных, исстрадавшихся, опьяненных свободой поляков — входят в городок, из которого русской канонадой только что выдуло гитлеровцев. Город пуст. Только один немец остался—какое-то старомодное ископаемое добисмарковского периода, наивный доктор Роде, который не уехал, потому что он — доктор, а дело доктора лечить больных, к тому же он не может бросить свою научную коллекцию, к тому же при нем три его дочери и одна из них больна... Двадцатый век отвечает этому гуманисту чем может: первые же ворвавшиеся в дом обезумевшие от голода и ярости лагерники избивают старика и насилуют его старшую дочь. Пятеро поляков, явившихся назавтра, застают доктора в состоянии полной готовности к дальнейшему. В отчаянии он просит поляков защитить его дочерей....

— Ян! Ты что, помешался? На черта тебе эта семейка?.. Они немки... Мы... мы не обязаны заботиться о них.

— Ты прав, Иероним! Ты совершенно прав! Сколько раз мы давали клятву ненавидеть их! Чего ждали от нас наши жены, замученные фашистами, как... как моя Мария...

— Михаль, месть ни к чему хорошему не приводит!

— Я не мщу им! Я их презираю!..

— Кароль, ущипни меня! Девушка! Ей-богу, девушка! Это сон наяву! Давай ущипнем и ее...

— Стой!

— Что?.. Ага! Твоя очередь! Я подожду...

— Я сказал: оставь ее!

—У-у! Если бы ты не был ранен, я бы с тобой иначе поговорил...

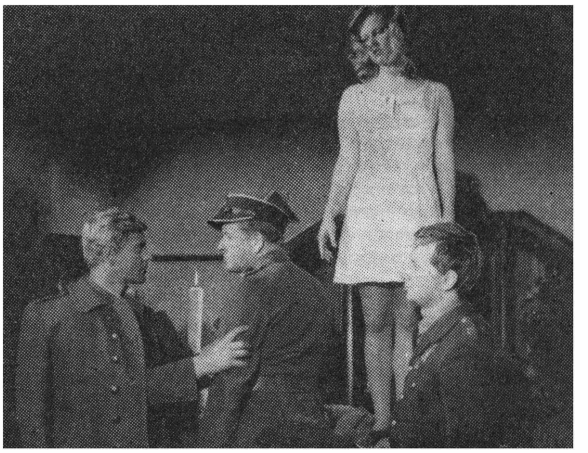
— Зверье! Ее уже такие, как вы, насиловали сегодня. Я обещал ей и ее отцу защиту...

— Предатель!

— Вон!..

В глубокой нравственной теме пьесы Кручковского, в самом стиле и типе отношений уже как бы угадываются атмосфера польского кинематографа, воздух катакомб «Канала», черно-белый, разреженный воздух единственных решений, когда между отчаянным героизмом и отчаянной подлостью, кажется, нет просвета и от решения зависят жизнь и смерть. Читая пьесу, будто видишь за ее диалогами мучительно приближенные к нам глаза героев — крупный план — трагические паузы — бездны духа — скудость фактуры — лицо, вытеснившее из экрана вещи... польское кино, которое мы после «Поколения» и «Канала», после «Пепла и алмаза» часто соединяем невольно с эстетикой Анджея Вайды.

Фильм по пьесе «Первый день свободы» ставил учитель Вайды — Александр Форд. Самый факт обращения этого популярного мастера к пьесе Кручковского чрезвычайно любопытен и показателен. Для творчества Форда это момент во всяком случае принципиально важный, если не поворотный. Советский зритель имел возможность видеть некоторые фильмы Форда; если мы попытаемся уловить то общее, что есть в условно-экзотическом стиле «Пятерых с улицы Барской» и в торжественной грандиозности «Крестоносцев», то мы сразу почувствуем, почему польские критики называют Александра Форда романтиком, владеющим скорее искусством пластического экстерьера, чем душевного интерьера. Вплоть до нынешнего момента Александр Форд был для нас — в известных пределах — антиподом Анджея Вайды; недаром «Крестоносцы» были расценены в Польше как духовная психотерапия от растравленных Вайдой и Мунком психологических ран, и недаром Вайда заявил в одном из интервью, что Форд своими «Крестоносцами» перечеркнул всю их работу над духовным самосознанием современного человека. Взявшись за «Первый день свободы», Александр Форд углубился в эти психологические проблемы, он включился в то всеобщее раздумье польского кинематографа о человеке, которое десять лет назад вывело этот кинематограф на линию мирового духовного развития.



«Первый день свободы»

Здесь ждали режиссера завоевания и потери.

Конечно, дело не могло ограничиться простым технологическим переводом театрального действия в кинопоряд, вторжением монтажа, воздуха, динамики прямых действий. В руках Форда была пьеса, с первой до последней строки пронизанная напряжением нравственных и философских поисков века; здесь всякая перемена сразу сдвигала куда-то линию поиска и, конечно, тут требовалось знать прежде всего — к у д а она сдвигается. Пьеса Кручковского была его ответом экзистенциализму *, и этот бой был дан на территории противника. Ощущению потерянности и злобы, одиночества и беззащитности Кручковский противопоставил солидарность, великодушие, гуманность. Чувство меры, чувство правоты и справедливости, воплощенное в Яне, побеждало на сцене; Ян, оказавшийся в самом центре безумных страстей, зверской жажды мести одних и зверского фанатизма других, останавливал этот бесчеловечный хаос: у него было внутреннее право отогнать своих вчерашних друзей, вцепившихся в Ингу, и у него было право застрелить эту Ингу, когда она в ослеплении ненависти бросилась строчить из автомата с колокольни по тротуарам... Воплощенное в образе Яна чувство меры и справедливости, укрощающее обе крайности пустой «свободы», не только решало в пьесе поставленную Кручковским проблему — оно цементировало изнутри и самую пьесу, давая целостность ее картинам. Конечно, это была типичная монодрама со всеми тремя необходимыми единствами — места, времени и действия: известно, что сценичность наших пьес есть мера собранности наших душ...

* Критик С. Жулкевский писал, что последние пьесы Кручковского есть философский спор не столько с фашизмом, сколько с экзистенциализмом, ненавистным Кручковскому.

Нечего было и думать сохранить на киноэкране это зримое единство действия. Оно стало разваливаться, едва кинематограф коснулся его своими монтажными ножницами.

На первый взгляд, Форд просто обогащал пьесу киноэпизодами *. Разворачивал фразы в сцены. Перебрасывал действие. Стыковал по смыслу. Властно укрупнял детали. Шел внутрь происходящего — в душу, в сосуды, в клеточки. Делал все то, что должен делать режиссер кино. Из интервью Форда периода съемок: «Автор сценария Богдан Чешко и я не просто переносим пьесу на экран. Наша задача — передать ее философский этический смысл языком другого искусства, языком кино».

Это вечный парадокс искусства. Мастер мыслит категориями мастерства. Мыслит «языком кино». Мыслит «средствами». Но в этих «средствах», в «языке кино» заложена взрывчатая сила мироконцепции — мне вообще все больше кажется, что невиданный расцвет кино в 50—60-е годы давно уж не объяснить «техническими возможностями» камеры — всеобщий интерес к жизни теней на квадрате полотна объясняется скорее какими-то новыми запросами духовности: кино монтирует то, что не всегда монтируется в жизни или сознании... Но это попутное замечание.

Мастер экранизации, Александр Форд выхватывает крупным планом деталь. Дрожит лампа под потолком барака в концлагере. Звенит хрусталь в буфете немецкого доктора... Идут русские танки.

Вот проходная реплика одного из героев пьесы (поляки вошли в брошенный дом немца-галантерейщика) женскому манекену: «Свобода — лицо женского пола... Оказывается, это единственная женщина во всем городе» — в фильме все это разрастается в долгую и мрачную сцену, когда бывшие заключенные в молчании танцуют с обнаженными муляжами женских фигур,— жуткая, призрачная, символическая сцена: мы все время думаем о том, чем заполнится в душах этих исстрадавшихся людей свалившаяся на них свобода... Один великий философ писал: нет свободы о т ч е г о - т о, может быть лишь с в о б о д а д л я ч е г о - т о... Тогда свобода перестает быть призрачной — тогда она наполняется...

Александр Форд развернул в жестокую сцену рассказ доктора об изнасиловании его дочери Инги. Это снято безжалостно, резко. Сцена насилия, проходящая в каком-то бессловесном психологическом исступлении, преследует нас на протяжении всего фильма как кошмар, как точка отсчета всех последующих дискуссий.

И вот существенный результат этих киноразрывов в драматургическом действии. Центр внимания фильма незаметно сдвинулся от поляков к немцам. От бывших офицеров и заключенных, решающих вопрос: мстить или не мстить?— к семейству доктора, которое безвольно ждет мести или милости. От волевого, справедливого Яна — к Инге, ввергнутой в состояние полной духовной прострации. Беата Тышкевич прекрасно передает состояние этого психологического шока, сковавшего Ингу: душа съежилась, замерла, тело продолжает двигаться, как муляж... Но дело не только в игре актрисы — дело в том новом смысле, какой возник в кинофильме по сравнению с пьесой. Там Инга была фанатичка, взорвавшаяся от обиды и ярости,— полезла на колокольню, стала стрелять; в пьесе Ян убивал Ингу как последнее воплощение этого фанатического безумия, этой бесконечной бешеной мстительности. В фильме Инга — безвольная жертва. Авторы картины вводят новую фигуру — эсэсовца Отто, которого Инга любила и который з а с т а в л я е т ее подняться на колокольню, з а с т а в л я е т стрелять по жителям города. Инга ненавидит гитлеризм, но она ничего не может поделать со своей судьбой... она идет на колокольню, и здесь... и здесь, в финале, Форд повторяет почти буквально страшную сцену изнасилования; сначала Ингу насиловали ворвавшиеся к ним в дом заключенные, теперь ее насилует полупьяный эсэсовец, «защитник отечества», которому она хотела помочь.

Но самая жуткая минута — это когда Отто приказывает Инге стрелять. Она стреляет, но ее глаза... в них застыло т о с а м о е выражение... Да, именно в это мгновение мы чувствуем глубину замысла Форда, который дважды в страшных сценах насилия зафиксировал в нашей памяти этот взгляд. Теперь мы встречаем его в третий раз — круг замкнулся.

Человеку нет выхода из этого страшного круга... Ян, стреляющий по колокольне, думает, он казнит врага: он не знает, что его пуля обрывает мучительные страдания существа, у которого уже отнято все: право, свобода, честь...

Форд как бы вжился в то психологическое состояние, которому Кручковский в пьесе давал философский бой. Кручковский восевал против экзистенциализма на его территории. Форд не просто освоил эту территорию — он врос в нее, он не просто показал тупик экзистенциального безволия — он открыл трагедию существа, которого лишили всех человеческих прав, а потом спрашивают: где же твое достоинство?

Поэтому и наполнились новой нервной энергией, болью и кровью знаменитые диалоги Кручковского: «Наступает день, когда надо платить по счетам». — «Да, так всегда бывает,— соглашается доктор Роде.— Но заставляют платить тех, кого не спрашивали, когда открывали счет...» Нет ничего горестнее, чем входить в эпоху фашизма со старыми критериями чести, права и ответственности. У Инги не спрашивали, когда открывали счет — когда жгли рейхстаг, когда кричали «хайль», когда бомбили Киев. У нее не спрашивали, а она должна отвечать... И как! Доктор потрясен: какая уж там справедливость, если «мстители» врываются в дом и насилуют: «после того что они натворили, трудно назвать их людьми». И здесь уже Ян возвращает ему его довод: «А то, что они перестали быть людьми, чья это вина? Как вы считаете?» — но где найдешь конец в круговой поруке насилия и лжи? Это фашизм...

«Они начали с того, что закрыли в захваченной Польше средние и высшие школы, взорвали памятник Копернику и запретили полякам исполнять и слушать Шопена. Фашисты ввели для Польши голодный рацион, зато почти бесплатно раздавали населению сивуху. После этого они говорили: с поляками нечего церемониться — сами видите, это полуграмотный, дикий и пьяный народ... В русских деревнях они разоряли хозяйства, отбирали у колхозников скот, запасы хлеба, потом шли мимо пустых, вымерших изб, пожимали плечами: «Какая унылая страна. То ли дело у нас, в Тюрингии...» Входили в города, грабили, издавали приказы, которые парализовали всякое подобие жизни, и в геббельсовских газетах писали: «Русские вырождаются. Мы присутствуем при процессе полной деградации славянства...»*

Да, страшно ставить перед фашизмом вопросы о чести, о вине и достоинстве: фашизм хотел уничтожить самые эти понятия.

Да, н а д о ставить эти вопросы: чтобы утвердить то, что пытался уничтожить фашизм,— честь, достоинство и ответственность.

Сила фильма «Первый день свободы» не только в том, что он говорит о совести и ответственности, о праве и че-

---

* В одном из них отлично сыграли советские актеры В. Санаев и М. Пуговкин.

* Л е в Г и н з б у р г. Цена пепла, М., «Советский писатель», 1962, стр. 136—137.

ловечности — об этом говорилось и в пьесе 1959 года, сила фильма в том, что раздумья эти зазвучали по-новому, в том, что они усугубились, укрупнились, обострились. В пьесе были намечены образы трех дочерей доктора, мы знали, что маленькая Лорхен больна, что Инга искалечена духовно, что Люцци легкомысленна. Люцци и в фильме легкомысленна: говоря проще, она отдается одному из поляков, Михалю, и шепчет при этом... Нет, вернемся к пьесе: в пьесе нет т а к о й сцены, но если бы была — шепот Люцци или не дошел бы до нас, или — или она должна была бы выкрикнуть это, как аргумент в споре... Экран приблизил к нам ее губы, пустил нас внутрь души, мы слышим, как, побуждая нерешительного Михаля к активным действиям, как обнимая его, Люцци шепчет: «Вы не похожи на победителей... Победители такие, как те, которые ворвались в нашу квартиру...»

Вот она, противоположная бездна. Я мысленно представил себе в этот момент Яна, спящего в нижнем этаже дома: это он, встав против своих друзей, заставил их смирить животное чувство мести; он — воплощение благородства — защитил от них беззащитных женщин; он хотел, чтобы были забыты те первые, озверевшие насильники... И что же? Эти жертвы, эти оберегаемые его гуманностью лукавые души сами же и предают его: когда победитель насилует, это как-то понятнее...

У Леона Кручковского все было несколько иначе. Авторы фильма усугубили в образе второй дочери доктора Роде мотив новой беспринципности плоти. Инга старше — «она еще успела поверить в то, о чем писали поэты...» Когда Люцци начала думать, «поэзии уже не было... слова уже ничего не значили... не во что было верить». В раздумье Александра Форда угадывается середина 60-х годов; то, что еще почти не тревожило Кручковского в конце пятидесятых, сильно тревожит Форда в 1964-м — самые молодые, н е з н а ю щ и е н и ч е г о, еще не поверившие ни во что... Старая трагедия слепой, фанатической веры осложняется грядущей трагедией слепого, наивного безверия. Добрый и благородный гуманист Ян должен вести бой на два фронта.

И здесь в сердцевине действия, в образе главного героя, мы наталкиваемся на какой-то внутренний предел, который мешает Форду пойти до конца либо в ответе на поставленные вопросы, либо в ясном отказе от ответа на них. Стройность сценической драмы сломана, кинодействие прорвалось из этой рамы во все стороны: кино монтирует в нашем сознании крайние, несовместимые точки бытия, прошлое и будущее, бездну веры и бездну безверия. Как соединить концы, как примирить бездны, как совместить жертвенную н е в и н о в н о с т ь Инги с н е в и н н о й наивностью Люцци, как ответить разом на два этих вопля, исторгнутые с самого дна исстрадавшейся человеческой души?

Мы хотим вглядеться в лицо Яна. В его сознании, в его духовности должен быть ответ. В его выборе должны быть оправдание и искупление. Мы хотим приблизить к себе лицо его — и не можем. Мы ждем именно здесь прославленных польских крупных портретных планов, психологического напряжения, мы ждем того, что называется — п р о ц е с с в ы б о р а.

Но этого нет. Фильм вдруг прячется в старую, прочную, испытанную скорлупу пьесы. Средние планы. Сценически поданные реплики. Диалоги, дискуссии, диспуты. И, конечно, в этой части фильма есть единство действия, единство места, единство... темы — но все это уже не отвечает на разбуженные в нас вопросы. Право же, спор пяти польских офицеров о том, надо ли бесчинствовать над беззащитными немками или не надо, не требует уже ни пяти участников, ни стольких слов. Мы мгновенно понимаем, о т ч е г о освобождаются эти вчерашние узники. Нам неясно, д л я ч е г о они освободились. Александр Форд, уловивший в 1964 году в мировой духовной атмосфере столько новых вопросов, когда дело дошло до ответов, попросту повторил Леона Кручковского 1959 года. Но как ни странно, между появлением пьесы и выходом фильма успело пройти целое пятилетие. А время в двадцатом веке очень насыщено.

Впрочем, не будем судить о том, чего художник не сделал. Будем благодарны ему за то, что он сделал. А кто может сделать больше — пусть сделает.

Л. АННИНСКИЙ

«317-й ВЗВОД»

(*Франция*)

В Ханое я однажды познакомился с французом, работником киностудии. Во время освободительной войны вьетнамского народа против французской армии он был солдатом-оккупантом. Когда убедился в несправедливости и бессмысленности борьбы, перешел на сторону вьетнамского народа, и с тех пор демократический Вьетнам стал его второй родиной. (Приветливое лицо этого молодого бородатого француза мы не раз замечали во вьетнамских художественных фильмах — он стал завзятым актером.)

Разговаривая с ним, я подумал: показать бы на экране историю такого француза, историю опустошенной и вновь обретенной жизни.

Частичный ответ на это дает французская картина «317-й взвод», вызвавшая живой интерес зрителей и отмеченная специальной премией за лучший сценарий на Каннском фестивале 1965 года. Ее постановщик Пьер Шендорфер — молодой режиссер (это его первая большая картина), но в то же время он умудренный многолетним опытом журналист и писатель. Как и мой ханойский собеседник, Шендорфер находился в рядах французской армии, но не солдатом, а журналистом, корреспондентом французской газеты.

На просмотре фильма «317-й взвод» в Московском Доме кино Роман Кармен рассказал, как он встретился с Пьером Шендорфером после поражения армии колонизаторов в Дьен-Бьен-Фу. Шли нескончаемые колонны французских пленных. Среди них находился будущий режиссер фильма «317-й взвод», и его в числе прочих снимал Кармен.

Но как далек был тогда Шендорфер от понимания подлинного смысла событий! Его корреспондентская деятельность, протекавшая где-то в индокитайских джунглях, возможно, казалась ему сначала просто необременительной прогулкой. Сражение под Дьен-Бьен-Фу означало и символизировало не только военное поражение империалистов, но и поражение нравственное, крушение жизненной концепции. Шендорфер это понял.

Прошли годы, и Шендорфер написал книгу о войне, а затем снял фильм «317-й взвод» — своеобразную художественно-документальную исповедь, ставящую крест на «доблести» колонизаторов.

На экране горстка солдат — остатки взвода. Выполняя задание, совершая кровавые расправы, неся потери, добираются они до своей цели — добираются как раз в тот момент, когда над крепостью подымается белый флаг французской капитуляции. Молодой лейтенант, командир отряда (актер Жак Перрен), гибнет. О другом профессиональном солдате эльзасце Вильсдорфе (актер Бруно Кремер) сообщается в дикторском тексте, что он погиб в 1957 году в Алжире.

Нет, совсем не увеселительная прогулка предстала перед нами в фильме Шендорфера!

Картина строится как кинорассказ об отряде, находящемся в походе, в реальных условиях джунглей.

«317-й взвод»

Все подчеркнуто документально. Никаких сложных ракурсов, броских переходов на укрупнения. Нет динамических панорамных кадров, которыми так блистал оператор Рауль Кутар в своих предыдущих работах — фильмах Годара «Жить своей жизнью», «На последнем дыхании» и других.

Преобладает средний план. Средний план монтируется со средним же. И снова со средним.

Это передает ощущение обыденности всего, чем живет отряд. Профессиональные солдаты выполняют свой профессиональный долг: убивают из-за куста, врываются в деревню, поливают огнем крестьян, их хижины. Но завоеватели встречают отпор: против них народ.

У каждой смерти — своя характерность.

Переносят на носилках раненого. Через бурную реку. Носилки опрокидываются. Раненый падает в волны. Волны бурные, течение быстрое. Мгновение — и мы видим большой водопад. Человек исчезает в его потоке.

Молодой лейтенант Торенс смертельно ранен. Он обречен. Его оставляют в джунглях. Он говорит, что боится зверей. Ему оставляют гранату. Отряд уходит. За кадром — взрыв гранаты.

Известие о падении Дьен-Бьен-Фу, принятое отрядом по радио,— кульминация распада, опустошения.

Но опустошение профессиональных солдат имеет свою инерцию.

Уже после объявления французским командованием капитуляции, французы врываются в камбоджийскую деревню и убивают, убивают.

Профессионализм еще действует, но он уже мертв. Потому что нет идеи, цели, нет человека, есть только механизм военной машины.

А машина под ударами разрастающейся народной войны расшатывается, рушится.

Показом военного и духовного краха грязной войны Шендорфер 1965 года как бы прощается с Шендорфером 1954 года. Прощается с представлениями о мире, с предрассудками, психологическими навыками «среднего», непритязательного, ни о чем не задумывающегося француза, погруженного в себя и порой забывающего о реальности.

Мне запомнился разговор с пожилым французом, обаятельным, влюбленным в Париж, знающим каждый камень изумительного города. Это было несколько лет назад. На машине мы пересекали Париж — с аэродрома Орли на аэродром Бурже.

Я спросил его, почему на аэродроме солдаты.

— Вы с ума сошли,— возмутился мой собеседник.— В Париже у пассажирских самолетов быть не может и нет никаких солдат!

Когда мы приехали на Бурже, на взлетной площадке я прежде всего увидел солдат — в характерных беретах, с автоматами. Молча я указал на них. Мой друг застыл в изумлении, потом весело рассмеялся:

— Черт возьми! Я совершенно забыл. ОАС подбрасывает бомбы. Поэтому на вокзалах, аэродромах, заводах теперь патрули.

Я никогда не видел Шендорфера, но, по-видимому, в молодости у него было что-то общее с моим беспечным собеседником.

Шендорфер поехал корреспондентом в Индокитай, ни о чем не задумываясь, надеясь интересно провести время.

Война и поражение сделали свое дело. Шендорфер пережил потрясение. Судя по картине «317-й взвод», он стал противником философии и практики грязной войны. Он осудил те психологические особенности «среднего» обывателя, которые могут превратить его из внешне обаятельного человека в участника или молчаливого свидетеля разбоя. Он осудил аполитичность.

Я думаю, что картина Шендорфера не во всем удалась. Однообразен ее ритм. Он призван передать бессмыслицу похода. Но однообразие иногда выглядит просто... однообразием. Действие, пусть и в немногих местах, становится вялым. Драматическое повествование требует драматического же решения, несовместимого с репортажной заурядностью.

Мне понравилось в фильме грозное спокойствие строго достоверных пейзажей. Но в изображении камбоджийских крестьян (в финальном эпизоде) подчеркивается их робость, скованность. Это неправда. Ведь именно они победили многоопытных солдат-агрессоров.

Из-за своих художественных несовершенств картина смотрится с неодинаковым напряжением, внимание зрителя порой ослабевает. Фильм кажется несколько затянутым.

И все же «317-й взвод» — примечательное явление. Это убедительный документ времени, свидетельство изменений, которое вносят освободительные, революционные движения вчерашних колоний в противоречивый, надломленный духовный мир тех слоев буржуазной интеллигенции, которые так или иначе связали свою судьбу с колонизаторами, но решили порвать с этим миром.

Стремление к правде, познание правды — такова нравственная позиция авторов художественно-документальной исповеди «317-й взвод».

Я бы показывал эту картину американцам и их сателлитам, тем, кто обесчестил себя — или готов обесчестить — участием в нападении США на Вьетнам.

Фильм как бы напоминает, во что превратятся отборные американские дивизии и эскадрильи, если они вовремя не уберутся из Вьетнама.

И. ВАЙСФЕЛЬД

«МУЖСКАЯ КОМПАНИЯ»

(*ФРГ, Югославия*)

Фильм этот не рекламировался. Отзывов прессы о нем я не видел. Попал я на него случайно — так, от нечего делать: зашел в кино развлечься.

Начало было тягучим, скучным, оно ничего не обещало, и уж, во всяком случае, ничего развлекательного в нем не могло быть. Я уже собирался уйти из темного зала, но потом незаметно для себя почувствовал, что речь пойдет о чем-то важном. Остался и не пожалел об этом.

Группа немецких туристов путешествует в автобусе по Югославии. Большинство из них пожилые люди, и только двое принадлежат к молодому поколению — сын одного из путешественников, студент, и журналист. Остальные — типичные немецкие бюргеры, каких было много и до второй мировой войны. Их туристско-бюргерское обличие подчеркивают традиционные штаны выше колен, которые недавно стали называть шортами. Тирольцы и баварцы носили такие шорты еще в прошлом веке.

Люди эти составляют не случайную группу. Они члены хорового ферейна — тоже типичной немецкой бюргерской организации. Их принадлежность к такому хоровому обществу подчеркивает мещански-мирный характер «мужской компании».

Вдруг происходит обычная туристская «накладка»: автобус немцев свернул не на ту дорогу, туристы сбились с пути, заехали высоко в горы, и тут кончилось горючее в баках. Это происходит поблизости от горного селения. Немцы идут туда, чтобы поискать горючего на обратный путь. Они попадают в странную деревню. Почти все ее жители — женщины. Все в черном, в трауре.

Этот траур — память о трагедии, происшедшей здесь в 1943 году. Фашистские каратели, мстя партизанам, взяли в этой деревне всех мужчин и мальчиков и расстреляли их. Каждая семья потеряла кого-то: отца, брата, мужа, сына.

Женщины встречают немцев сурово, враждебно. Отказывают им во всем. Для них нет горючего, нет хлеба, нет ничего, кроме ненависти.

Туристы — все они из ФРГ — сначала пробуют сломить недружелюбие этих суровых, одетых в черное, горестных женщин. Их усилия тщетны. Девушка из этого селения Сея советует им поскорее уйти отсюда. Они и сами понимают, что оставаться здесь не к чему. Но надо поесть, отдохнуть, набраться сил для дальнего пути — до ближайшей деревни 72 километра. И вот туристы начинают «организовываться».

Самый старший из туристов, Хаклендер, заявляет: «Как майор в отставке и председатель правления Союза (т. е. певческого общества), беру всю ответственность на себя». Полицейского чиновника Соботку он назначает заместителем.

У мирных туристов начинают проявляться немирные черты. Они «реквизируют» барана, занимают пустующую гостиницу, и зритель понимает, что за мирным бюргерским обличьем этих людей таится опыт второй мировой войны. Кем они были тогда? Постепенно они сами выдают себя.

Одна из жительниц деревни указывает им короткий путь через горы. Туристы отправляются туда и заходят в тупик. Они останавливаются у той самой скалы, где много лет назад эсэсовские каратели расстреляли пятьдесят заложников. Попав в беду, немцы ссорятся между собой. И тут обнажаются их подлинные лица. Один из них, Соботка, был фашистским карателем, не здесь, а в других местах, но это не меняет сути дела. Другие служили в армии, топтавшей поля Европы, попиравшей независимость народов. Как завоеватели прошли они по разным странам, везде оставляя память о своих бесчинствах, произволе и злодеяниях. Не все, но часть из них были нацистами. И не только по принуждению.

В жарком объяснении между ними, как говорит один из них, «сбрасываются маски, и у людей обнажаются волчьи клыки». Недаром Соботка жалеет, что девушку, указавшую этот путь, они не оставили при себе в качестве заложницы...

Женщин деревни возглавляет крестьянка Мирослава. Именно возглавляет. В ней есть сила характера, властность, упорство, единство цели. Жажда мести — ее главная страсть. Она поддерживает чувство мести в остальных. Ее непримиримости противостоит доброта молодой Сеи, которая понимает всю жестокость немецких фашистов, но не хочет жить по законам того жестокого мира, когда и неправые и правые знали только одно — смерть врагу. И это стремление молодой героини одерживает победу. Сама непреклонная Мирослава соглашается с тем, что немцев не надо губить. Не меняя к ним своего отношения, женщины вытаскивают туристов из того опасного места, куда они попали. Они могут уходить. Но их провожают не улыбки, а глаза, полные ненависти и презрения.

Тем временем на выручку туристам привозят горючее, приезжает милиция. Немцы могли бы пожаловаться на жительниц деревни, которые из мести сбросили в пропасть автобус туристов. Но, потолковав между собой, немцы решают смолчать. Слишком многое пришлось бы рассказывать, если бы стали распутывать эту историю. Да и жители деревни больше не хотят продолжения конфликта. В душах женщин-страдалиц все перегорело. Нельзя жить одной только жаждой мести, нельзя жить с мыслью о том, чтобы убивать других. Мирослава признается: много зла прятала она в своей груди. Теперь она и все женщины деревни хотят начать новую жизнь.

И немцы не все одинаковы.

На одних фашизм оставил неизгладимый след. Достаточно определенной ситуации, как эти люди поведут себя точно так же, как тогда, когда фашистские фюреры позволяли любые жестокости по отношению к людям других народов, да и к самим немцам, если они были враждебны фашизму. Бациллы фашизма не изгнаны из тела страны, из груди нации.

Но и среди немцев есть такие, которым глубоко чужд фашизм. Настолько, что Герберт готов порвать со своим отцом, Хаклендером, тем самым, который обнаружил типичные фюрерские замашки, когда все оказались в затруднительном положении. Столь же типичной является фигура молодого журналиста, скептика, но не циника, ибо ему горько сознавать, насколько замаран его народ прошлыми преступлениями нацистов и не менее преступным поведением их продолжателей, не очень даже перекрасившихся по сравнению с тем, какими они были во времена «третьего рейха».

Фильм Вольфганга Штаудте оставляет глубокое впечатление. В нем звучит идея активного гуманизма. Он проникнут ненавистью к злу и насилию. И не успокаивает. Он будит сознание необходимости борьбы во имя того, чтобы ничто, подобное фашистским зверствам, не возродилось.

Само создание этого фильма — акт подлинного интернационализма. Прогрессивные деятели Западной Германии создали его в товарищеском сотрудничестве с югославскими киноработниками. Общими силами они создали честный и благородный фильм.

А. АНИКСТ

«СТАРИКИ НА УБОРКЕ ХМЕЛЯ»

(Чехословакия)

Давно замечено, что современная молодежь не обходится без гитар, песен и танцев. Они сопутствуют ей по любому поводу и в любом месте — в вагоне поезда, на улице, в комнате, в гараже... На уборке хмеля—когда окружающий мир особенно молод и зелен. Возможно, поэтому все музыкальные отступления в этом фильме принимаешь безоговорочно и сразу. И все же первые кадры его кажутся несколько странными и многозначительными. Внезапно на экране возникают фигуры трех молодых людей в черных трико с гитарами наперевес. Они надвигаются на нас с песней, в которой обещают поучительную историю, равно интересную и взрослым и детям. История, как выясняется очень скоро, не новая. Мы ее уже не однажды слышали и не однажды видели.

Она — про то, как двое подростков отличают друг друга в толпе соучеников, пишут записки, неумело сочиняют стихи, бродят в уединении, многословно признаются в любви или не находят слов, чтобы ее выразить. Она— о том еще, как общественность уличает, бьет тревогу, принимает меры... И про то, как молодые люди форсируют жизнь и чувства. Как приходят они к тому, чего не было у них в мыслях, но о чем думали другие постоянно и неотступно.

Рассказана эта история в жанре «мьюзикла» — жанре для экрана необычном. Не то чтобы кино вообще чуждалось этого жанра. Необычно другое — музыкальный фильм, казалось бы, давно ограничивший себя задачами сугубо развлекательными, надежно оградившийся от мира реального, вдруг обнаружил интерес и вкус к социальным сторонам жизни.

Компетентные зрители поговаривают о зависимости чехословацкого фильма от известного американского мьюзикла «Вестсайдская история». Одни склонны похвалить авторов за умелое подражание, другие за это же упрекают. Вернее всего, очевидно, было бы говорить о совпадении форм — совпадении, заведомо обусловленном содержанием, характером конфликта.

...Дело было так. Гонза подставил ножку Ганке, Ганка споткнулась и опрокинула тарелку с супом на свое новое платье, а Филипп заступился за Ганку. И вот, нате, двое парней деловито — удар за удар — избивают друг друга, а рядом страстно переживают их сверстники — девчонки, мальчишки. Впрочем, факты — еще не вся правда. Гонза— лучший парень в классе. Такое славное волевое лицо, такие красивые мускулы. Учителя любуются им. Председатель колхоза, где старшеклассники убирают хмель, не нахвалится на ловкого Гонзу: «вот таких бы сорок парней!»

А Филипп?.. Кто же станет любить Филиппа? Отщепенец и нескладеха — обосновался где-то на чердаке, хмель убирает хуже девчонок. Председатель жалуется учителям. Учителя разводят руками: «индивидуалист... никогда его не увидишь в обществе других ребят... раздумывает о чепухе».

Да и Ганка, если поразмыслить, не очень-то стоит сочувствия. Не так уж это и плохо — проучить гордую, самоуверенную красавицу, надевшую новое платье, только чтобы позлить подруг.

И парни дерутся, яростно разбивая друг другу скулы и губы, а те, кто рядом, азартно болеют... И тут возле них возникают трое в черных трико, с гитарами наперевес. Они снова поют, они вновь предлагают свою точку зрения:

— Оставьте этих парней! Ведь они чехи, не так ли? Они о чем-то спорят — ну и пусть. Не мешайте их дискуссии. Пусть догматик говорит что угодно — он ошибается... Лишь подобная здоровая полемика способна к чему-то привести...

Да, факты — еще не вся правда. Конечно, Гонза красив и приветлив, преуспевает в учебе, в работе. Но однажды становится ясно, что все его достоинства — не цель, а только средство. Самый удобный, самый простой и доступный способ добиться власти, почета и привилегий. Он умеет — уже умеет — подать себя. Умеет пожать плоды своих заслуг, погреть на них руки. «Новый, еще не отмеченный историей тип мерзавца»,— скажет про него Филипп. Впрочем, и сам Гонза говорит— вернее, поет о себе то же самое, только чуть помягче, полиричнее:

— Все очень просто — только надо быть хитрым. Пусть глупый вертит колесо, а хитрый катается. Кому принадлежит мир? Только хитрым!

И Гонза хитер. А Филипп странен.

Хитрый парень — он славный парень.

А странный парень? Он подозрительный парень!

Замкнут на людях и оживлен в одиночестве. Чуть что— лезет в драку и не желает мириться потом. Вещи, которые таинственно исчезли у председателя колхоза, оказываются на том самом чердаке, где уединился Филипп. Он, кажется, вор?.. Когда взрослые появляются на его чердаке, Филипп хватается за нож. Он, кажется, бандит?.. У него по ночам бывает девушка. Он еще и развратник?...

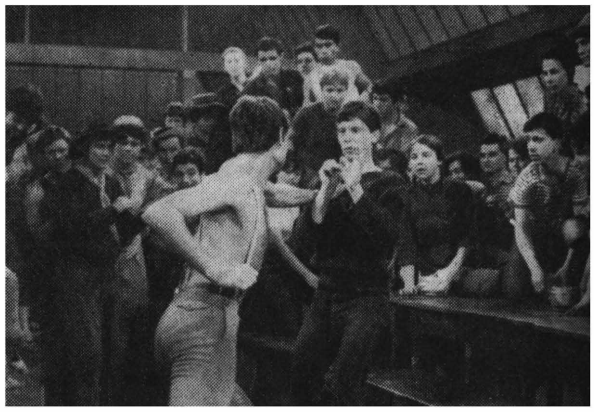
А хитрый парень? Он простой парень!

Он соберет хмеля на несколько корзинок больше, чем следует. И за это председатель даст ему свой мотоцикл покататься. А вечером он покатит в соседний поселок, где его поджидает замужняя женщина. Он не потащит мебель из чужого дома — пусть это делает странный парень. Он просто поселится там, где окажется эта мебель. Он не любит Ганку, но если уж довелось ему остаться с ней вдвоем, то почему бы ее не обнять. Ведь он хитрый малый! И сильный малый! И он будет кататься на карусели — если, конечно, глупые станут вертеть колесо.

А странный парень? Он не глупый парень!

Во имя чего Филипп живет отшельником на чердаке, избегает веселых компаний, скверно работает, дерзок с учителями? Его пытаются терпеливо понять — и не могут. А это вовсе не трудно, если только признать правомерность его других привычек и увлечений. Его любовь к тишине и одиночеству, к цветам и старинной музыке, к Сенеке и романтическим стихам. Его понукают, одергивают, увещевают, а ему грезится... прекрасный день, когда Ганка поднимется наконец к нему, и они вместе, влюбленные, отправятся убирать хмель. Тогда, пожалуй, пойдут другие показатели... Рождается сон Филиппа. Он видит, как вся их компания, разбившись на парочки, вдохновенно и бодро обрабатывает побеги хмеля. (Есть похожая французская олеография XVIII столетия — пастухи и пастушки, разбившись на пары, выразительно взирая друг на друга, убирают виноград.) А потом это станет почином, и всюду... везде... молодежь будет жить и работать попарно. Все счастливы, все поют и танцуют. Даже председатель, даже

«Старики на уборке хмеля»



«Старики на уборке хмеля»

учительница. Хор удивленных и обрадованных родителей. Дуэты влюбленных... И сон проходит.

Но Ганка, самая неприступная девушка в классе, все-таки поднялась к нему. Не потому, что ее заставили обстоятельства,— просто они подошли друг к другу. Правда, она не очень понимает Филиппа, как и мудрые афоризмы Сенеки, которые он читает ей. Но за этой непонятностью она угадывает нечто важное и красивое. И ту необычную, удивительную любовь, о которой она мечтала... Есть что-то близкое в их притязаниях — в том вызове, который они бросают привычным порядкам и нормам. И потому «рыцарские стихи» Филиппа вызывают точно такое же раздражение, как и нарядное платье Ганки.

Забавная вещь. Не так давно мальчики в джинсах и девочки в брюках — сердитые одиночки — смело дразнили респектабельных и старомодных взрослых. Дразнили жаргоном, независимостью суждений, неуважением к романтическим идеалам. Их объявляли отщепенцами. Потом они, как водится, отстояли право на джинсы, гитары, жаргон, прически, на вкусы и настроения. Но закон диалектики начеку. И вот над ними самими уже издеваются странные одиночки — те, кто пишет романтические стихи, читает Сенеку и Энгельса, нормально одевается. Раньше мальчики презирали все это, теперь они с пафосом возмущаются. И, конечно, с ними вполне солидарны взрослые, многие взрослые. Все непривычное, необъяснимое, подозрительное должно понести наказание, должно быть изгнано...

А если это любовь? Ее тоже изгнать? Тут юное поколение словно спохватывается — нет, любовь обижать нельзя, любовь — законная привилегия. Но уже поздно...

— Уже садятся за стол суровые судьи,— поют черные гитаристы,— судьи, которые никогда не были в беде. А если и были в беде, то уже забыли об этом.

Напрасно пытается Филипп уверить их, что между ним и Ганкой не было ничего плохого, что они не посмели этого именно потому, что любят друг друга. Их наставница вынесла приговор еще задолго до того, как узнала про все. Она, конечно, ждала подобной истории, она готовилась к ней — известно ведь, что в колхозе, на лоне природы, всегда случается что-нибудь этакое. И, конечно, нарушителем оказался Филипп — кому же еще! Значит, надо убрать Филиппа, надо отделить плевел от пшеницы. Это ясно! Сон Филиппа сбылся не до конца. Влюбленная пара не нужна колхозу, не нужна школе. Они уедут в город, а вслед им будут завистливо и огорченно глядеть сверстники — мальчишки и девчонки. И прозвучит песенка — последнее лирическое напутствие.

Итак, большой и сложный конфликт предстает перед нами в виде музыкальной истории, где песни и танцы тесно сплетаются с привычным диалогом.

В чехословацком фильме общественные проблемы не просто зафиксированы, но обострены до того предела, за которым неизбежен эмоциональный взрыв. Когда мысли нуждаются в ударной рифме, а чувства ищут выхода в песне и танце. Когда противоречия доведены до крайности, до трагического исхода.

Американскую «Вестсайдскую историю» часто называют современной историей Ромео и Джульетты. Для Шекспира любовь его героев была таким громадным и безграничным миром, что в нем легко и свободно умещались вековая вражда Монтекки и Капулетти, их примирение, смерть самих влюбленных и с десяток других случайностей. Трагический исход ничего не значил и вместе с тем значил необычайно много — он символизировал торжество этой любви.

Теперь не то. Есть огромный, враждебный мир Монтекки и Капулетти (точнее, «акул» и «ракет»), в котором отваживается цвести высокое чувство, в котором оно обречено. Гибнет Ромео (Тони). И остается жить Джульетта (Мария). Это тоже символично — сегодня любовь не одержала полной победы над ненавистью.

«Вестсайдская история» отразила социальную истину своей страны и сказала подлинную правду. Возвышенное романтическое чувство обособилось и замкнулось. Теперь оно более всего боится смешаться с пошлой прозой жизни.

Это конфликтное состояние будней жизни и праздничного чувства резче всего может быть обозначено жанром, в природе которого — быстрая смена настроений, мотивов, крутые сюжетные повороты.

«История, которую вы увидите и услышите, произошла на уборке хмеля,—пели в прологе. — Она могла произойти где угодно». Действительно. Зато про эту историю не скажешь, что она могла произойти сто и тысячу лет назад. Эта история случилась сегодня. Вечный конфликт, отрекаясь от своей сложности, предстает перед нами во всей современной остроте и драматичности. Есть коллектив—согласный и дружный хор, которым пытаются дирижировать хитрые парни. И есть влюбленные — два одиноких уверенных голоса.

...Идет жизнь. «Старики» беззаботно убирают хмель, порой ссорятся по пустякам, а чаще добродушно балагурят. По вечерам дружно отбивают новый танец, а больше коротают время на своих матрацах в физкультурном зале... Бездумно внимают скучным и однообразным нотациям своих наставников... И так до тех пор, пока в эту жизнь не ворвется чувство. И на долю влюбленных выпадут тяжкие испытания. И влюбленные будут изгнаны, прежде чем их поймут.

А. НЕВСКИЙ

АНГЛИЯ

В 1936—1937 годах известный режиссер Джозеф фон Штернберг работал над фильмом «Я— Клавдий». Это был гигантский по тем временам и шумно рекламировавшийся боевик. В создании сценария принимали участие пять писателей — два англичанина, американец, немец и венгр. Роль римского императора Клавдия исполнял находившийся тогда в зените своей славы Чарльз Лоутон. Фильм постигла несчастливая судьба — он так и не был закончен.

Сохранившиеся в архивах Британского киноинститута материалы незаконченной работы Штернберга послужили основой для показанного недавно с успехом телевизионного фильма. Создатели его взяли киноинтервью у самого Штернберга и здравствующих ныне участников фильма (Лоутона уже нет в живых), которые рассказали о ходе съемок фильма «Я — Клавдий» и о тех причинах, которые, по их мнению, помешали успешному окончанию этой работы. Драматическое напряжение в телевизионном фильме и создается этим столкновением взаимоисключающих подчас суждений, переходом от интервью, взятых в 1965 году, к сохранившимся материалам старого фильма. Особый интерес, конечно, придает фильму то обстоятельство, что в нем «воскрешено» одно из лучших актерских созданий Чарльза Лоутона.

●

Балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановке труппы лондонского Королевского театра будет перенесен на экран. Фильм ставит режиссер Пол Циннер.

●

Фильм «Леди Л.» поставлен английским режиссером Питером Устиновым. Оператор француз Анри Алекан. В главных ролях итальянка София Лорен, англичанин Дэвид Нивен и американец Пол Ньюмен. Продюсер — итальянец Карло Понти. Прокатные права принадлежат американской компании «МГМ».

София Лорен играет Луизу, девушку-прачку с Корсики, которая, попав в Париж, приступает к его «завоеванию» с помощью своего возлюбленного анархиста Армана (Пол Ньюмен). Чтобы спасти Армана, которому угрожает арест за готовившееся им покушение на баварского принца Отто, Луиза выходит замуж за английского аристократа (Дэвид Нивен). Фильм построен как рассказ восьмидесятилетней леди Л. о событиях своей жизни.

Как отмечает рецензент журнала «Мансли филм буллетин», фильм отличается поразительной безликостью, что в данном случае особенно удивительно, ибо Питер Устинов — художник ярчайшей творческой индивидуальности. Даже такие превосходные актеры, как София Лорен и Пол Ньюмен, не везде чувствуют себя в фильме вполне уверенно.

●

В фильме «Ранняя пташка» (режиссер Роберт Эшер) известный актер Норман Уиздом снова играет мистера Питкина. На этот раз герой работает на небольшом молочном предприятии, дела которого идут из рук вон плохо из-за конкуренции с крупной компанией. Благодаря ряду уловок Питкину удается способствовать процветанию предприятия, в котором он служит.

БОЛИВИЯ

Представители боливийской общественности выражают протест против снимающегося сейчас в Боливии фильма, посвященного жизни Симона Боливара, как искажающего его личность и исторические события. Одновременно началась кампания, ставящая целью воспрепятствовать тому, чтобы этот фильм демонстрировался в Венесуэле и других латиноамериканских странах, история освобождения которых связана с именем Боливара.

БРАЗИЛИЯ

Недавно властями были арестованы известные деятели бразильского искусства кинорежиссеры Глаубер Роха, Жоаким Педро де Андраде, оператор Марио Корнейро и театральный постановщик Флаувио Рангель в связи с тем, что во время уличной демонстрации они публично заявили о своем несогласии с политикой нынешнего бразильского правительства. В защиту арестованных выступили с письмами протеста Антониони, Буньюэль и Пазолини.

ВЕНГРИЯ

После шестилетнего перерыва возобновлено издание журнала «Культура кино». Издает его Научно-исследовательский институт кино и киноархивов. В обращении редакции нового журнала к читателям, в частности, говорится: «Настало время для того, чтобы «Культура кино» вступила в свою «высшую фазу». Пусть творцы венгерского кино, его теоретические и практические деятели считают «Культуру кино» своим форумом, считают таким органом коллективных усилий, направленных к будущему их искусства, с помощью которого научные поиски убыстрятся».

●

«Влюбленные велосипедисты»— второй полнометражный фильм молодого венгерского кинорежиссера Петера Бачо. Герои картины — три гимназиста, отправившиеся на озеро Балатон на велосипедах. Их приключениям, раздумьям, взглядам на жизнь посвящается фильм. Главные роли исполняют студенты Будапештской киношколы Тибор Орбан, Иштван Ури, Нора Кальди.

Как отмечает пресса, остроумные диалоги, умело обрисованные характеры, уверенная игра молодых актеров и прекрасная операторская работа Дьёрдя Иллеша принесли успех фильму.

●

Короткометражные фильмы кинодокументалиста Габора Такача получили признание на многих международных кинофестивалях. Его последний фильм «Изображение фона в живописи» принес Такачу первую премию на кинофестивале в Бергамо. Научная разработка методов живописи и их перенесение на экран не стали единственной областью, в которой работает режиссер.

Один из новых фильмов Такача — «Музыкант из Эстергази» — посвящен Гайдну и осно-

Отовсюду

ван на материалах, собранных режиссером в музеях Будапешта, Москвы, Ленинграда, Праги, Дрездена. Следующей работой Такача будет фильм «Микрокосмос».

ГДР

Съемки нового фильма Яноша Вейчи «Замерзшие молнии» (сценарий Гарри Тюрка по теме Юлиуса Мадера)производились в Польше, ГДР, Франции, Англии. Действие фильма происходит в годы второй мировой войны. Картина расскажет о борьбе антифашистов против ракетных баз гитлеровцев, о судьбе немецких ученых, поддавшихся нацистской пропаганде и изменивших своим идеалам.

●

Вольфганг Людерер в свое время работал ассистентом режиссера Артура Поля на фильмах «Коринна Шмидт» и «Непобедимые», а затем, как он говорит, «в связи с отсутствием таланта эмигрировал» с киностудии ДЕФА на телевизионную студию. На телевидении Людерер поставил пятьдесят спектаклей. Его активное сотрудничество с ДЕФА возобновилось после успеха поставленной им кинокомедии «Резервный герой».

Новая работа Людерера в кино — фильм «Живой товар» — посвящена трагической судьбе венгерских евреев в годы второй мировой войны.

«У меня большой опыт по разрешению еврейских дел. Кто захочет сбить меня с пути при выполнении мною этого задания, того я буду считать своим военным врагом,— это так же точно, как и то, что меня зовут Адольф Эйхман». С такими словами обратился палач «третьего рейха» к собравшимся в отеле «Мажестик» руководителям юденсрата (еврейского совета) Венгрии, пытавшимся откупиться от гитлеровцев крупными суммами денег. Фильм «Живой товар» расскажет о чудовищном торге, который затеяли Гиммлер, Эйхман и их пособники Бехер, Крумей, Хюнше с крупными еврейскими капиталистами, когда первые эшелоны с обреченными на смерть венгерскими евреями уже направлялись в Освенцим.

В главных ролях: Ханьо Хассе (Эйхман), Хорст Шульце (Бехер), Хорст Преускер (Франке-Грибш), Петер Херден (Вольф), Зигфрид Вайс, Марион ван дер Камп и другие. Снимает фильм оператор Ханс Хайнрих, в активе которого такие картины, как «Описание одного лета», «За мной, канальи!», «Пансион Буланка» и другие.

●

В большом светлом зале собрались сотни молодых, веселых, пышущих здоровьем людей. Они прибыли сюда из обеих частей Германии. Над их головами лозунг — «За свободу и единство в немецком спорте». Среди молодежи находится популярный в свое время автогонщик Манфред фон Браухич: он впервые после окончания войны попал «на Восток» — в Германскую Демократическую Республику. Спокойно и хладнокровно слушает он выступления спортсменов. Но когда один из выступающих говорит, что спорт и политика — это две совершенно разные вещи, что они не могут быть связаны, Манфред не выдерживает. Волнуясь, он поднимается со своего места: «Нет, они связаны между собой». И за этими словами стоит горький опыт всей его жизни.

Это одна из сцен нового художественного фильма «Нет победы без борьбы», который ставит на студии ДЕФА режиссер Руди Курц. В основу картины положены эпизоды из жизни талантливого спортсмена Манфреда фон Браухича, роль которого исполняет Юрген Фрорип. Хотя главный герой картины и спортсмен, фильм этот вряд ли можно назвать спортивным: на экране пройдет жизнь Браухича с 1928 года до наших дней. Мы увидим ряд исторических лиц, с которыми сталкивался герой картины.

Кроме Фрорипа в фильме снимаются актер Дрезденского театра Альфред Струве (полковник Клаус фон Штауффенберг, друг Манфреда, казненный нацистами за участие в покушении на Гитлера), Хайнц Хинце (фельдмаршал Вальтер фон Браухич, дядя Манфреда), Альфред Мюллер (известный летчик Эрнст Удет), Марга Легаль (мать Манфреда), Ханьо Хассе (обер-лейтенант фон Зигель), Дитлинде Грайф (жена Манфреда), Иоахим Томашевски (менаджер), Марион ван дер Камп (фрау фон Штенгель), Рудольф Ульрих (механик).

●

Новый фильм студии ДЕФА «Сыновья Большой Медведицы» поставлен по книге известной немецкой писательницы профессора антропологии Лизелотты Вельскопф-Хенрих. Зрители познакомятся с одной из трагических страниц истории племени Дакота, загнанного американскими колонистами в резервации штата Небраска. Лизелотта Вельскопф-Хенрих провела много лет среди североамериканских индейцев и в своей книге правдиво отобразила жизнь коренных обитателей Америки, обреченных на вымирание... Поставил фильм чехословацкий режиссер Йозеф Мах, оператор — Йозеф Тузар. «Сыновья Большой Медведицы» снимались в Югославии. Среди исполнителей главных ролей Рут Каммерель, Кати Зекели, Рольф Рёмер, Хельмут Шрейбер, Бригитта Краузе. Роль молодого вождя Токаихто, который спас племя от истребления, выведя его на территорию Канады, исполнил югославский актер Гойко Митич.

ДАНИЯ

Известный роман Кнута Гамсуна «Голод» экранизирует датский режиссер Хеннинг Карлсен. Это будет совместное производство трех скандинавских стран — Дании, Норвегии и Швеции. В главных ролях снимаются шведские актеры Пер Оскарссон и Гуннель Линдблом. Музыку к фильму пишет польский композитор Кжиштоф Комеда. «Голод» будет сниматься в Осло, один из районов которого сохранил оригинальный колорит девяностых годов прошлого века.

В одном из интервью Карлсен заявил, что средства современного кино дают возможность перенести на экран все богатство гамсуновской прозы, ее специфическую повествовательность. «Голод» — один из четырех фильмов, в котором в качестве сопродюсера выступает Шведский киноинститут.

Отовсюду

ИОРДАНИЯ

Министерство информации Иордании значительно активизировало свою кинодеятельность. Семьдесят тысяч динаров выделило оно для закупки камер, осветительной аппаратуры и на сооружение кинолабораторий. В Англию для стажировки в области кино и телевидения были направлены три делегации. Обсуждается проект закона о снижении цен на билеты. В стране действуют 52 кинозала. В 1965 году было продано 6 миллионов билетов.

●

В последние месяцы 1965 года было выпущено 7 документальных фильмов иорданского производства. Два находятся сейчас в производстве: «Иордания сегодня» и «Крестьянин и дождь».

ИТАЛИЯ

Марчелло Мастроянни, Эдуардо Де Филиппо и американский продюсер Джозеф Левин на состоявшейся в Риме пресс-конференции объявили о том, что ими заключено соглашение о постановке в течение ближайших двух лет трех фильмов, режиссером которых будет Де Филиппо, а исполнителем главных ролей Мастроянни. Первый из этих фильмов — экранизация известной комедии Де Филиппо «Голоса изнутри» — будет носить название «Стреляй громче, еще громче, а то я не слышу». (Левин финансировал постановку таких итальянских фильмов, как «Чочара», «Восемь с половиной», «Вчера, сегодня, завтра», «Брак по-итальянски».)

Левин подтвердил также, что в настоящее время ведутся переговоры о создании кинематографической версии музыкальной комедии «Чао, Руди», посвященной памяти Родольфо Валентино, в которой роль Валентино с огромным успехом исполняет Мастроянни.

●

Массимо Франчоза ранее был широко известен как сценарист, много лет проработавший в «дуэте» с Паскуале Феста-Кампаниле; затем эти кинодраматурги превратились в режиссеров и вместе поставили два фильма; потом Феста-Кампаниле стал ставить фильмы один. Теперь настал черед Франчозы: он поставил свой первый самостоятельный фильм «Тюфяк» — экранизацию гончаровского «Обломова». Действие романа перенесено в современную Италию, где уклад жизни и черты характера представителей некоторых кругов буржуазного общества весьма близки к обломовским.

В фильме снимались Паоло Феррари, Анук Эме, Гуидо Альберти, Сильва Кошина.

●

Альберто Сорди закончил в Лондоне съемки фильма «Лондонский туман». Популярный комик весьма удовлетворен результатами своего режиссерского дебюта. По его словам, руководить постановкой было совсем не трудно, тем более что в главной роли снимался он сам. Сорди играет итальянского эмигранта, открывшего в Лондоне антикварную лавку и полюбившего жизнь английской столицы.

●

Внимание итальянской печати привлечено к новому фильму, который собирается ставить Лукино Висконти. Подтверждая свою приверженность экранизации литературных произведений, Висконти решил перенести на экран роман Альбера Камю «Чужой». Над сценарием фильма вместе с Висконти работают сценаристка Сузо Чекки Д'Амико и французский писатель Жорж Коншон — доверенное лицо вдовы Камю. В ответ на вопрос о том, как идет работа над сценарием, режиссер заявил: «Пожалуй, можно было бы сказать, что иметь сценарий не так уж и нужно. Книга может быть переведена на язык зрительных образов слово за словом, глава за главой. Поэтому нельзя изменять ее сюжет. Наоборот, основная задача и самая большая трудность состоят в том, чтобы точно передать литературный дух ее текста».

По своему стилю «Чужой» будет отличаться от прежних произведений Висконти — режиссер намерен придать фильму быстрый ритм, изображения должны быть лаконичными, носить характер непосредственности. Играть главную роль режиссер пригласил Алена Делона, который, как он считает, идеально для нее подходит.

●

Итальянский режиссер-документалист Гуальтьеро Якопетти, участие которого в зверских расправах над патриотами Конго вызвало возмущение во всем мире, избежав ответственности, продолжает как ни в чем не бывало снимать фильмы в Африке. По сообщениям итальянской кинопечати, закончив монтаж фильма «Прощай, Африка», он вместе с Джорджо Проспери начинает снимать цветной широкоэкранный документальный фильм под названием «Последняя добыча». Судя по сообщениям печати, эта картина будет столь же проникнута жестокостью и цинизмом, как и прежние работы Якопетти.

ЛИВАН

В ближайшее время на экраны Ливана выходит ряд новых фильмов: сентиментальная комедия о молодой миллионерше, влюбившейся в своего шофера,— «Миллионерша» (режиссер Юсеф Маалуф, в главных ролях известные арабские актеры Сабах и Мунир Маасри); «Великаны» — о братьях, оспаривающих сердце одной женщины (режиссер Хасиб Шамс); музыкальная комедия «Мед и горечь» (режиссер Реда Миасар, в главных ролях Ранда и Муафак Бахжат); социальная драма «Я исповедую» (режиссер Гари Гарабедьян, в главных ролях Насха Юнез и Мунир Маасри); историческая эпопея о войне арабов с монголами «Победители» и фильм «Султанша».

●

Режиссер Реда Миасар приступает к съемкам фильма «Двое бродяг» с участием известных комических актеров Дуреда Лахама и Нихада Калай.

●

Режиссер Юсеф Маалуф начал съемки фильма «Заложник» о таинственном исчезновении молодой девушки, которую находит только что начавший службу полицейский. Исполнители основных ролей Ранда, Абдель Салам, Набульси.

Отовсюду

●

На экраны вышел фильм «Потерянные годы». Это психологическая драма о молодом медике, который в течение пяти лет успешно занимается практикой в небольшой деревне, несмотря на насмешки своих городских друзей и семьи.

●

В Рауше перед знаменитой скалой близ Бейрута режиссер Фарук Ажрама заканчивает съемки фильма «Долина смерти».

●

В ближайшее время на экраны страны выходят комедия «Только для женщин» и социальная драма «Набережная туманов», в которой, как сообщает ливанская печать, будут представлены те же социальные слои, что и в «Сладкой жизни» Феллини.

●

Ливанские кинематографисты приступают к съемкам фильма «До свидания, Ливан» с участием американской актрисы Марлен Шмидт и известных арабских актеров Мунира Маасри и Юсефа Эль-Ани и фильма «Победа побежденного» по роману Элиаса Макдиси Элиаса.

ОАР

Для усиления кинопроизводства в арабских странах принято решение о производстве ряда совместных фильмов: «Радости» по пьесе Саида Фрейха — совместно с Ливаном, «Люди под солнцем» по пьесе Гасана Канафани — совместно с Ираком и других.

●

Общество по производству фильмов ОАР утвердило бюджет на 1966 год в размере 2 миллионов египетских фунтов на производство 55 полнометражных фильмов.

Впервые в истории египетского кино одновременно готовятся десять полнометражных фильмов. Среди них — «Исповедь» (режиссер Саад Арафа), «Революция в Йемене» (режиссер Атеф Салем), «Три вора» (режиссеры Фатем Абдель-Вахаб, Камаль Эль-Шейх и Хасан Эм-Имам), «Слишком молода для любви» (режиссер Хильми Халим) и другие. В этих картинах снимаются 165 актеров и 400 статистов.

●

В настоящее время в ОАР действует 296 кинотеатров с 238 575 мест. В 1965 году было продано 56 миллионов билетов.

●

Объединенная Арабская Республика покупает ежегодно до 300 зарубежных фильмов, из которых 73 процента американские.

●

Недавно впервые после англо-франко-египетского конфликта в Каире была проведена Неделя английских фильмов.

●

Чтобы полнее удовлетворить возрастающие нужды отечественного кино в квалифицированных специалистах, в Египте начата тарификация актеров, режиссеров и технического персонала. Актеры первой категории впредь могут сниматься только в двух фильмах, а актеры второй категории только в трех фильмах в год. Предусматривается также широко привлекать к работе в качестве актеров, режиссеров-постановщиков, ассистентов, художников, операторов студентов последнего года обучения, с тем чтобы они как можно скорее осваивали кинопроизводство.

●

Выдающийся египетский композитор Саид Дервиш с самых ранних лет вступил на путь борьбы за освобождение родины от английских колонизаторов. Его оружием была музыка. За свою короткую жизнь — он умер двадцати четырех лет в 1923 году — Саид Дервиш создал около шестисот песен. Он положил на музыку слова из речи египетского революционера Мустафы Кемаля, и сразу же эту революционную песню запели демонстранты на улицах.

Биография композитора легла в основу фильма «Саид Дервиш», над которым работает один из старейших египетских кинорежиссеров Ахмед Бадрахан. В роли композитора снимается молодой актер Карам Метавеа, в других ролях — Фаттах Нашат, Хинд Рустом.

ПОРТУГАЛИЯ

Недавно французской синематекой был проведен показ фильмов крупнейшего португальского режиссера Мануэля де Оливейра. За тридцать лет работы в кино Оливейра поставил всего 2 полнометражных и 4 короткометражных фильма, что объясняется только крайне тяжелым положением португальского кино: не хватает денег, рынка, техники, специалистов. Каждому энтузиасту кино здесь все приходится делать самому. Так, Мануэлю де Оливейра прежде чем поставить фильм, приходится несколько лет копить средства для будущей постановки, затем писать сценарий, диалоги, а в дальнейшем выступать в качестве продюсера, режиссера, оператора, художника, монтажера, самому проводить процесс обработки и печати пленки.

«Я делаю фильмы, только когда нахожу для этого деньги,— говорит Оливейра.— Португальский кинорынок весьма и весьма ограничен. Но сейчас у нас намечается серьезное движение за создание отечественного кинематографа. Многие наши кинодеятели посетили в последние годы крупнейшие кинематеки мира, окончили зарубежные киношколы... Я считаю, что в ближайшее время, несмотря на экономические трудности и тяжелые условия работы, появятся значительные фильмы».

США

Одно из крупнейших сражений второй мировой войны — битва в Арденнах зимой 1944/45 года. Германские войска провели тогда крупное контрнаступление против англо-американских частей, которое могло бы окончиться трагически для союзников, если бы не наступление Советской Армии, которое, как известно, было предпринято ранее намеченного срока, чтобы спасти от разгрома англо-американские войска.

Отовсюду

Сражение в Арденнах получило в американской и английской военной историографии наименование «Битва за выступ». Именно так и называется новый американский фильм, который поставил английский режиссер Кен Эннекин. Подобно фильму «Самый длинный день» (см. «Искусство кино», 1963, № 4) фильм претендует на грандиозный размах, зрелищность и документально точное воспроизведение событий. Однако, подобно своему предшественнику, фильм «Битва за выступ» грешит необъективностью и поверхностностью в освещении событий второй мировой войны. Рецензент журнала «Филмз энд филминг» Робин Бин сравнивает авторов картины с «детьми, играющими на ковре в гостиной с игрушечными танками и игрушечными солдатиками».

●

В фильме «Семейные драгоценности» известный американский комик Джерри Льюис исполняет семь ролей. Он играет семерых братьев, один из которых должен стать опекуном несовершеннолетней племянницы. Сценарий фильма написан Джерри Льюисом в соавторстве с Биллом Ричмондом. Поставил фильм также Джерри Льюис.

СИРИЯ

Общество «Сирия-фильм» приступило к съемкам фильма «Двенадцатый орден» (по мотивам комедии Гоголя «Ревизор»).

ТУНИС

В 1965 году были выпущены четыре полнометражных фильма: «Возрождение» — документальный фильм о жизни Тунисской Республики после провозглашения независимости; «Встреча с историей» — документально-информационный фильм; приключенческая картина «Три героя» и драма «Хамида», поставленная совместно с киностудией ДЕФА (ГДР). Кроме того, было выпущено 55 киножурналов и 34 короткометражных фильма.

В 1966 году в Тунисе запланировано производство 10 полнометражных и 10 короткометражных фильмов, которые будут сниматься в содружестве с ГДР, Болгарией, Чехословакией, Италией, Ливаном, Марокко и Алжиром.

ФРАНЦИЯ

Жюль Дассен будет экранизировать известную пьесу Жана Жироду «Юродивая из Шайо». В центральной роли будет сниматься Мелина Меркури.

●

«Гран-при» французского кино, учрежденный в 1934 году «Обществом содействия киноискусству и промышленности» под эгидой Луи Люмьера, присужден за 1965 год фильму Луи Малля «Вива Мария».

●

Клод Шаброль работает над фильмом «Демаркационная линия» (имеется в виду граница, разделявшая в 1940—1944 годах оккупированную немцами территорию Франции и территорию, находившуюся под контролем правительства Виши). В фильме заняты Морис Роне, Лесли Кэрон и другие.

●

Жак Риветт заканчивает съемки фильма «Монахиня» по одноименному роману Дени Дидро. В главных ролях — Анна Карина и Лизелотта Пульвер.

●

Как сообщает парижская печать, с нынешнего лета в Париже будут круглосуточно работать три кинозала. Они снабжены автоматической аппаратурой и будут работать без киномехаников. Предполагается, что в течение суток будут демонстрироваться одиннадцать полнометражных фильмов.

●

Сатирическую комедию «Китайский кастет», высмеивающую «шпионские» фильмы, снимает во Франции и США режиссер Этьен Перье. По словам постановщика, зритель увидит шпиономанию «в таких формах, когда перестают доверять не только официанту в баре, но собственной жене и детям».

●

Жан Маре будет играть в очередном историко-приключенческом фильме Бернара Бордери «Семь солдат, одна девка», действие которого происходит во время наполеоновских войн. Актер не без иронии рассказал: «Моими спутниками будут солдаты итальянской армии. В поисках нашего полка мы сталкиваемся со всякими приключениями. Пылают деревни. Нам приходится переправляться вплавь через бурные реки. Как и полагается в таких картинах, я буду шляться по зубцам крепостных башен и вершинам деревьев».

●

В издательстве «Эдитер франсэ реюни» вышла богато иллюстрированная монография о Йорисе Ивенсе. Ее автор Робер Грелье подробно рассказывает о творческом пути прославленного голландского кинодокументалиста.

●

Ален Роб-Грийе будет ставить приключенческий фильм «Транс-Европа-экспресс» по собственному сценарию.

●

Известный французский актер Жан-Поль Бельмондо стал жертвой очередной газетной шумихи. Несколько недель пресса усиленно кричала о том, что Бельмондо якобы бросил семью, что из-за его непомерных капризов срываются съемки фильма «Нежный бандит». Бельмондо был вынужден сделать специальное заявление для газеты «Франс суар». «Скажите всем, что съемки «Нежного бандита» задерживаются отнюдь не по моей вине. Скажите всем, что я никуда не сбежал. Что я живу дома и жду начала этих съемок. Мне уже надоело слышать, что я якобы бросил семью. У меня две дочери — тринадцати и восьми лет. И они во всех журнальных киосках видят невесть что написанное об их отце, слышат различные разговоры в школе, и это уже не смешно...»

В беседе с корреспондентом газеты Бельмондо коснулся и своих планов.

— Я начинаю уставать от таскания чемодана из Рио в Гонконг через Непал... Для участия в «Нежном бандите» мне снова придется уехать на Таити— скоро я стану живым учебником

Автобус

географии... После этого я останусь в Париже. Я хотел бы сняться в актерском фильме. Посмотрите Габена в «Божьем гневе» — это типично актерский фильм, и он нравится зрителю... В «Нежном бандите» у меня будет интересная роль. Фильм снимается с участием Нади Тиллер, Стефании Сандрелли и Милен Демонжо. С Милен Демонжо я уже снимался девять лет назад в фильме «Будь прекрасна и молчи», где мы с Аленом Делоном играли двух мелких хулиганов и произносили всего десять-двенадцать реплик. Мне и в голову тогда не приходило, что меня смогут заставить играть гангстеров. И я думал тогда только о театре...

Постановщик фильма «Нежный бандит» — режиссер Жак Беккер. Бельмондо снимается у него третий раз.

ФРГ

На экраны Западной Германии вышел фильм «Зов леса» режиссера Франца Антеля. Римские газеты с возмущением пишут об этом фильме, называя его антиитальянским. Имеются два варианта этого фильма: один с менее драматической концовкой. Художественный уровень этого фильма настолько низок, что он не заслуживал бы внимания кинокритики. Однако его содержание таково, что даже у некоторых западногерманских рецензентов фильм вызывает иронические отзывы. Так, еженедельник «Форвертс» пишет, что если раньше западногерманская кинематография прославляла «моральные достоинства немцев», то теперь она взялась за такие темы, как пропаганда националистических предрассудков, вплоть до неприкрытого расизма и преступления. В рецензии на фильм, озаглавленной «Ох, уж эти макаронщики», журнал отмечает, что режиссер Антель пытается в своем фильме очернить «иностранных рабочих», якобы мешающих жить добропорядочным немцам, и оправдать своего героя — лесника, совершающего преднамеренное и жестокое убийство.

●

Режиссер Курт Гофман экранизирует пьесу современного западногерманского драматурга Курта Гётце «Фокус-покус». В фильме заняты Гейнц Рюман и Лизелотта Пульвер.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

«Фантом Морисвили, или Песня ужаса» — фильм под таким названием ставит режиссер Борживой Земан по сценарию Франтишека Влчека. Этот фильм, по замыслу его авторов, будет пародией на низкопробную детективную литературу. В главных ролях снимаются Олдржих Новый, Алена Вранова, Вит Ольмер, Ольга Шоберова, Иржи Совак, Милош Копецкий.

●

Новый фильм Веры Хитиловой «Маргаритки», как и предыдущая ее картина «О чем-то ином», посвящен исследованию жизни двух женщин. Однако режиссер и ее соавтор по сценарию Эстер Крумбахова считают, что их новый фильм отнюдь не психологическая картина. Фильм, заявили они, «должен заставить зрителя задуматься над отчаянием человека, который даже не делает попытки найти смысл своей жизни... Нам кажется, что познавательный и критический эффект будет достигнут скорее всего в том случае, если мы отвлечем внимание зрителя от психологических факторов, не дадим ему возможности сопереживать события, если мы заставим его уяснить себе смысл происходящего, то есть подойти к действительности философски».

ЮГОСЛАВИЯ

Фильм «Короткое лето», съемки которого закончены в Любляне, поставлен режиссером Йоже Бабичем по сценарию Бранко Плеши — популярного актера театра и кино. Герой фильма — крестьянский юноша, ушедший на заработки в город. Во время одной из пьянок он убивает рабочего. Центральное место в фильме отведено показу дальнейшей жизни героя, проходящей в страхе и мучительных угрызениях совести. Герой, отказавшись от всех путей к спасению, сам является в милицию. В главных ролях снимались Давор Антолич, Любиша Самарджич, Миха Балох и молодая актриса Анна Краина, знакомая советским зрителям по фильму «Медальон с тремя сердцами».

●

Режиссер-кинодокументалист Владимир Басара, постановщик известного фильма «Руки и нити», свой новый фильм «Музей современного искусства» посвятил работе сотрудников недавно открывшегося в Белграде Музея современного искусства.

Определяя тематику своих фильмов, Владимир Басара сказал: «Меня интересуют ремесла и профессии, которые умирают или становятся все более и более редкими. Меня волнует трагедия ремесленника, привязанного к своему делу, несмотря на то, что он понимает обреченность этого ремесла».

●

Три новеллы нового «омнибус-фильма» (так называют фильмы, составленные из отдельных новелл) под общим названием «Омнибус 3» снимают на белградской студии «Авала-фильм» Владимир Петрич, Мича Попович и Никола Раич. Тема фильма — взаимоотношения родителей и детей. Наиболее яркое воплощение она нашла в уже готовой новелле «Клетка», которую Владимир Петрич снял по собственному рассказу. Данка, молодая героиня этой новеллы, находит единственное утешение в маленьком зверинце, который она устроила на мансарде. Родители, раздраженные этим «несерьезным» увлечением, преследуют девушку, что еще больше усиливает ее отчужденность. Доведенная до отчаяния жестокостью отца, Данка уносит своих зверей и бродит по улицам в поисках нового для них хозяина. Роль Данки исполнила балерина, студентка факультета Истории искусств Зинета Мусич.

Сценарий

В. ПАНОВА

Четыре страницы одной молодой жизни

ИСКУССТВО КИНО 1966

Маленький мальчик, в валенках, в шапке-ушанке, за спиной ранец, уходит зимней дорогой за околицу деревни, шагая с детским трудолюбием, а ветер метет снег по дороге, и чуть-чуть светлеет утреннее небо над лесом.

Глядя на эту спину, выпрямленную ранцем, и на эти усердные ноги в валенках, мы ждем, что же случится с этим маленьким мальчиком, а он ходит себе и ходит по той же дороге, и в весеннюю оттепель ходит, и осенью, но он все выше и выше ростом, и тесемки ушанки завязаны уже не под подбородком, а на макушке, и вместо валенок на ногах сапоги, и вместо ранца за плечами — полевая сумка в руке, и вместо пальтишка на нем добротный мужской полушубок.

Повстречается ему редкая на этом проселке машина — мальчик остановится, пропустит ее мимо себя и долго с интересом смотрит, как она ныряет на ухабах, удаляясь.

Дом, в котором жил мальчик со своей матерью, стоял на краю деревни. С крыльца видны были дорога мимо леса, по крутому холму и дальше, и вдали — большое село с крупными домами, церковью без креста и хорошим кирпичным зданием школы, в которую ходил подрастающий мальчик, пока не подрос окончательно и не превратился в крепкого, здорового молодого человека с ясным, открытым, симпатичным, склонным к дружелюбной улыбке лицом.

С чемоданом в руке молодой человек Саша Агафонов стоял на крыльце и прощался со своей матерью.

— Смотри же пиши, — говорила мать, — слышишь? Все пиши, ничего не скрывай, что с тобой случится!

— Ну что со мной, мама, может случиться, — отвечал Саша, — что б я от вас скрывал!

— Мало ли что. Ребята агитировать станут выпивать... Девчата в городе — ой, бедовые...

— Ну хватит, мама, хватит, — сказал Саша.

— Здоровье свое береги. Когда холодно, свитер поддевай, не поддевши — не выходи. И не кури! Очень вредно. Смотри-ка, Игнатий Михалыч до чего докурился — порок сердца доктора признали!

— Игнатию Михалычу, мама, шестьдесят лет. Там от чего хотите порок сердца мог образоваться, а не только от курения.

— Ты у меня парень ничего, — сказала мать. — И старательный, и честный, и всегда, Саша, будь честным! Чтоб чистая твоя жизнь была — это самое главное, слышишь?

— Не беспокойтесь, мама, — сказал Саша.

— Ну в добрый час! — сказала мать. — Родной ты мой! Голубчик мой единственный! Счастливо тебе!

Поцеловались. Саша вскинул чемодан на плечо.

— Ох, — говорила мать, не в силах оторвать от него руки, — как хочу я, Саша, чтоб все у тебя было хорошо!

— Все, мама, будет хорошо.

— Чтоб все у тебя было — ну просто как нельзя лучше!

— Все так и будет. Как нельзя лучше. Спасибо вам за все!

С этими словами Саша сошел с крыльца и зашагал прочь от родного дома, и уже он не слышит голоса, договаривающего ему вдогонку:

— Самое главное, слышишь, самое главное — честным всегда будь, честным!

Оглянулся Саша, кивнул, прощаясь еще раз.

Все слабей голос матери, все дальше она от сына, только отдельные слова доносятся:

— Главное... честным... чистым...

Уже не видно сына, скрылся он за крутым холмом, а мать все стоит на крыльце, наставляя его на путь истинный, на путь по просторам нашей земли, таким тихим здесь, около этой деревушки.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Завод строился неподалеку от города — бесчисленные стрелы кранов, холмы песка и щебня, громадное скопление стройматериалов и техники, времянок, котлованов и почти законченных зданий. Наряду с производственными корпусами воздвигались жилые дома, ряды жилых домов, составленных близко, как пчелиные соты, и люди, работавшие здесь, казались издали муравьями на фоне колоссального развороченного муравейника, вблизи же это были богатыри, великаны, управляющие могучими машинами.

И богатырскими, великанскими выглядели руки Саши Агафонова, когда он вел по участку свой грузовик с прицепом.

— Агафонов! — заорали с лесов. — Эй, Агафонов! Сашка!

Саша приостановился — что там ему кричат.

— После смены в постройком приходи, ордера будут давать! — прокричал с лесов молодой строитель. — Ордера на жилплощадь!

Саша победно помахал рукой и поехал дальше.

Он получил ключ и этим ключом отпер дверь в коридоре, по обе стороны которого были такие же двери, и вошел в свою комнату.

Дом был новый, окно еще заляпано известью. Он его открыл и увидел всю стройку, и дали, и закат в сияющих облаках.

По далекому, игрушечному мосту шел игрушечный поезд, путь его был отмечен комочками дыма, вереницей круглых комочков дыма.

Низко пролетел «ТУ-104», набирая высоту.

Саша загляделся на это все, а потом присел на подоконник — больше не на что было — и при свете заката на блокнотном листке стал писать письмо.

«Здравствуйте, мама! — написал он. — Как вы поживаете? А я получил комнату! Я, правда, мечтал поездить всюду, а не сидеть на одном месте, но свою комнату иметь тоже очень хорошо»...

В жилищную контору пришел Саша прописываться, и другие, получившие ордера в новый дом, пришли прописываться, так что у стола паспортистки образовалась порядочная очередь. В самом хвосте стояли две незнакомые Саше девушки, одна некрасивая, с виду постарше, погрубей и посуровей, а другая очень юная, хрупкая и миловидная, с возбужденно блестящими глазами, пританцовывающая на каблучках.

— Вы последняя? — спросил у нее Саша.

— Я, я последняя! — отозвалась она с какой-то веселой отчаянностью, удивившей его. — Самая, самая последняя! — и с нервным смешком оглянулась на некрасивую девушку, а та осмотрела Сашу подозрительным мрачным взглядом.

Саша скромно стал за ними и слушал их негромкий разговор.

— Если бы мамочка все это видела! — говорила миловидная. — Что я так измучилась физически и морально! Что мне негде приклонить голову!

И говоря это, она пританцовывала, и глаза у нее были веселые и бесстрашные, и в то же время слезы блестели на глазах.

— Ни черта и сегодня не получится, — мрачно сказала некрасивая, — будь готова.

— Ну не говори, не каркай, не расстраивай меня заранее! — тихонько воскликнула миловидная. — Я уж и так расстроена, что больше некуда! — Она улыбнулась Саше. — Молодой человек смотрит и думает — чем это она расстроена? Не везет мне в жизни, вот чем.

— А что такое? — спросил Саша.

— Ну боже мой, — сказала миловидная. — Ну попала в заколдованный круг. Я приезжая, понимаете? Захотелось вырваться, понимаете? Из-под вечного надзора. На простор...

Саша кивнул участливо.

— Ехала, думала — устроюсь на работу, повидаю новые места, более прогрессивные, более перспективные... Сама себе буду голова, все будет великолепно...

— Абсолютно понимаю! — сказал Саша. — Вы это выразили замечательно! Как будто вы мне родная сестра и подслушали мои собственные мысли.

— Да что вы говорите! — радостно сказала миловидная.

— Но что значит — не повезло, — спросил Саша, — неужели работы не нашли?

— Работу-то нашла.

— Так в чем же дело?

— В заколдованном круге, — вздохнула миловидная.

— То есть?

— Да что вы дурачком прикидываетесь! — сказала некрасивая. — Чтобы устроиться на работу, надо иметь постоянную прописку. А чтоб получить постоянную прописку, надо справку с места работы. Он не знает, действительно!

— Ничего подобного! — сказал Саша. — У нас на строительстве, например, — я знаю точно: если нужен человек, его оформляют и тут же сразу прописывают.

— На строительстве! — сказала некрасивая. — Вы считаете, она нужна на строительстве? Да вы на нее посмотрите, какие у нее силенки! Куда ей на строительство!

— Каждому, знаете, свое, — сказала миловидная, — правда же? Я в городе очень подходящее место нашла. Секретарем в одно учреждение. У одного очень симпатичного дядечки. Но там не берут без постоянной прописки.

И она смахнула слезинку и выбила дробь каблучком.

— Я бы ее у себя прописала... — сказала некрасивая.

— Мы с ней учились вместе, — объяснила миловидная и обняла ее.

— ...так сама в общежитии живу!

— Ну ничего! — бодро сказала миловидная. — Сейчас еще одну пробу сделаем! Не может быть, чтоб так-таки ничего не получилось! Кто хочет, тот добьется! — Она задиристо вскинула свою хорошенькую головку.

Очередь дошла до них.

— Давайте! — сказала паспортистка, протягивая руку за документами. — А, это опять вы!

— Меня Николаевы у себя прописывают, — сказала миловидная.

— Не имею права, — сказала паспортистка. — У Николаевых в квартире тридцать два метра. Живут четыре человека. Четырежды девять сколько будет?

— Я их родственница.

— Четырежды девять — тридцать шесть. А в квартире тридцать два. А почему у вас другая фамилия, если вы родственница? Заберите ваше заявление.

— Вот бюрократка! — возмутилась некрасивая.

— Ей же на работу не поступить! — возмутился Саша.

— Не морочьте голову, граждане, — сказала паспортистка. — Пусть поступает на строительство и оформляется в общежитие.

— Но если у нее другие планы?! — сказал Саша.

— Четырежды девять — тридцать шесть, — сказала паспортистка. — Следующий.

— Но я, правда же, родственница, — не отставала миловидная, — хоть и другая фамилия!

— Ничего не могу сделать, — сказала паспортистка, беря документы у Саши. — Если бы вы замуж вышли в семью Николаевых, тогда мог бы быть разговор. А сейчас не может быть разговора.

— Счастливец! — сказала миловидная, глядя на Сашины документы. — С ордером.

— Сколько метров? — спросила некрасивая.

— Восемнадцать, — ответил Саша, стесняясь своего счастья.

— Дважды девять — восемнадцать, — сказала некрасивая задумчиво.

Они вышли на улицу втроем. Шел веселый, сквозь солнце, проливной дождь, и они стали у стены дома переждать его.

— Вот в средние века жизнь была! — сказала миловидная. — Сплошные рыцари. Бросались на помощь женщине, отталкивая друг друга.

— Ну а что, я тоже с удовольствием, — сказал Саша. — Только опять же не пропишут, скажут — мы не родственники.

— А разве долго стать родственником? — спросила некрасивая.

— Как это? — спросил Саша.

— Фиктивный брак, — сказала некрасивая.

— Какой брак?

— Фиктивный, ну!

— Просто понарошку, — объяснила миловидная. — Регистрируются и считаются мужем и женой. Только считаются, понимаете? А то вы, может быть, что-то такое уже подумали.

— Нет, — сказал Саша, — я ничего не подумал.

— И не думайте, и не думайте! — сказали обе.

— Честное слово, не думаю, — сказал Саша.

— Горько! — кричал пожилой рабочий, единственный пожилой человек среди тех, кто пришел поздравить Сашу и Лизу — так звали миловидную девушку, с которой Саша сочетался законным браком.

— Горько! — кричал пожилой рабочий изо всех сил.

Поздравители пришли со своей выпивкой, и каждый принес рюмку, или стопку, или стакан, чтоб было из чего пить, и расселись кто на чем, а большинство стояло, потому что в комнате было еще очень мало мебели.

— Горько! — кричали все, выжидательно подняв свои чарки и с негодованием глядя на Сашу и Лизу, которые сидели рядом, опустив глаза.

— Не хотят люди целоваться публично, — брезгливо сказала некрасивая Оля, Лизина подруга, — какого черта их заставлять?!

— И действительно, — сказал молодой строитель, Сашин товарищ, — старые обычаи уходят в прошлое, к чему они нам? Просто выпьем за их счастье, и все.

И Саша с Лизой смущенно выпили по глоточку за свое счастье, перечокавшись со всеми, а друг с дружкой не рискнув чокнуться.

А потом поздравители ушли, и комната опустела, осталось в ней только много пустых бутылок, которые Оля хозяйственно составила в угол.

— Это завтра сдадите, — сказала она. — Ну, пока.

— Спасибо тебе за все! — сказала Лиза.

Они поцеловались и перешепнулись, и Оля ушла, высокомерно взглянув на Сашу.

Лиза взяла ширму, стоявшую у стены в сложенном виде, и стала устанавливать ее поперек комнаты.

— Помоги же мне, — сказала она.

Саша помог.

— Вот так, — сказала Лиза, когда они разгородили комнату.

— Вот так, — сказал Саша.

По одну сторону ширмы он раздвинул кресло-кровать, а по другую устроил постель на двух чемоданах.

— Надо тебе поскорей что-нибудь купить, — сказала Лиза. — Хоть раскладушку.

— Вот будет получка, куплю, — сказал Саша.

— Сколько эта свадьба стоила — прямо ужас, — сказала Лиза. — Лучше бы раскладушку купили.

И они стали укладываться, разделенные ширмой.

— Ты только не вздумай что-нибудь забрать себе в голову, — сказала Лиза.

— Можешь быть спокойна, — гордо сказал Саша.

Немного погодя она сказала:

— Без большой любви нельзя.

— Правильно, — сказал Саша. — Нельзя.

Он лежал с открытыми глазами, боясь повернуться на своих чемоданах, из которых один был короче и выше другого.

И Лиза лежала с открытыми глазами, стараясь не двигаться и прислушиваясь. Но только вздохи слышались иногда из-за ширмы.

Уже светало, когда опять раздался Лизин голос:

— Ты хороший человек.

— Да, я хороший, — согласился Саша. — И это, в конечном счете, гораздо приятней, чем быть плохим. И даже легче.

— Неужели легче? — спросила она сонно.

— Я думаю — да, — сказал он.

На это она ничего не ответила, потому что спала,

И утром спала, когда он перед уходом на работу жарил себе яичницу в общей кухне.

Все жильцы высыпали в кухню посмотреть на молодожена и определить его самочувствие. И они многозначительно переглядывались по поводу яичницы, которую он жарил, а потом ел в одиночестве за кухонным столиком.

— Что ж это она, — сказал, не вытерпев, тот пожилой сосед, что вчера все кричал «горько», — не может тебе яичницу зажарить, как порядочная жена?

— Какая разница, — сказал Саша, — кто зажарит.

— Вот так разбалуешь ее с самого начала, — сказал пожилой, — потом пожалеешь.

— Ничего! — сказал Саша.

Он позавтракал и постучал в свою дверь:

— Можно?

— Одну минуточку! — ответила Лиза.

Она проворно соскочила с постели, сунула ноги в туфли, надела халатик.

— Можно! Заходи!

— Слушай, — сказал Саша, войдя и закрыв дверь. — Ты иногда делай вид, ладно, что все-таки мы муж и жена. А то соседи догадаются.

— Очень мне нужны соседи, — сказала Лиза, дернув плечиком. — Чихала я на соседей!

Был вечер. Саша был дома и гладил рубашку. Раздался звонок, он пошел открыть — это пришла Лиза.

— А, здорово! — сказал он. — Ты где пропадала? Я тебя уже дня четыре не видел.

— Я была в командировке, — сказала она с гордостью.

В комнате она положила портфельчик и сняла пальто, а Саша вернулся к своему утюгу.

— Дай я, — сказала Лиза, взяла у него утюг и стала гладить его рубашку. — Куда ты собрался?

— Путевку в дом отдыха дали. Никогда не бывал в домах отдыха, посмотрю, что это такое.

— Где вообще мы с тобой были, — сказала Лиза, — что мы видели? Ну ладно, еще вся жизнь впереди!

— Как работается тебе? — спросил Саша.

— Как в сказке! — ответила Лиза. — Начальник такой чудный, вежливый дядечка, и вот видишь — в командировку посылали, доверяют, и люди кругом интересные...

— Ну и отлично! — сказал он братски. — Очень рад за тебя!

— Особенно один там есть, — сказала Лиза, — похож на Фиделя Кастро.

Она сложила рубашку и сказала со вздохом:

— Совершенно как Фидель Кастро, только без бороды...

Когда Саша вернулся из дома отдыха, была ранняя весна и на привокзальной улице старуха продавала подснежники.

— Купите цветочков, молодой человек, — сказала она Саше.

— А почему бы нет? — сказал Саша. — Дайте парочку.

И купил два пучка подснежников.

— Для молодой супруги, — спросила старуха, — или для невесты?

— И сам не знаю, — засмеялся Саша.

С чемоданом и с цветами он ввалился домой.

В его комнате за столом сидел незнакомый мужчина огромного роста, заметного даже в сидячем положении, с копной волос, падающих на глаза, перед ним лежал журнал с кроссвордом, а Лиза шла навстречу Саше необычно тихая, серьезная и торжественная.

— Здравствуй, — сказал Саша.

— Здравствуй, — сказала она. — Познакомься.

Мужчина оторвался от кроссворда и протянул Саше руку:

— Василий.

— Александр, — сказал Саша, и мужчина снова погрузился в свое занятие.

Комната стала тоже незнакомой — в ней прибавилось мебели, на спинке нового стула висел громадный мужской пиджак, и с нового шкапчика Саше улыбалась Нефертити.

— Мне надо с тобой поговорить, — сказала Лиза.

— Это кто? — спросил потихоньку Саша.

— Это Вася. Я вышла замуж.

— Замуж?..

— Так я это называю! — сказала она, вспыхнув. — Кинь в меня камень, если можешь! Я его люблю!

— Да люби, пожалуйста, — сказал Саша, — какой камень?..

Вася не обращал на них ни малейшего внимания.

— Правда, — спросила она нежно, — он похож на Фиделя Кастро?

— Нет, — откровенно ответил Саша, — непохож.

— Неправда! — сказала Лиза. — Как две капли воды.

— А он что, — спросил Саша, — он тут живет?

— Ты понимаешь, — сказала она, — у него нет площади. У него три тетки в комнате, мы не можем там жить.

— Ясно, — сказал Саша задумчиво. — Но здесь мы тоже не можем жить.

— Конечно, нет! — сказала Лиза.

— Нельзя ли тише? — спросил Вася, поднимая голову.

— Выйдем, — сказала Лиза шепотом. — Мы ему мешаем.

И они продолжили разговор на лестнице — единственное место, где в этот час можно было без ежеминутной помехи обсудить свои дела.

— Что же теперь делать будем? — спросил Саша.

— Мы должны развестись, — сказала Лиза.

— Это правильно, — согласился Саша, — а то ерунда какая-то получается.

— И разделить площадь.

— Какую площадь?

— Ну, комнату эту... разменять.

— Как разменять?

— Очень просто, — сказала Лиза. — Ты подаешь на развод, нам дадут из суда справку, и мы начнем меняться. На две комнаты — одну тебе, одну нам. Конечно,

нечего рассчитывать, что это будут великолепные комнаты, наверно, даже будет дрянь какая-нибудь, но когда любишь — какое это имеет значение? Дрянь так дрянь, мне абсолютно все равно, лишь бы с Васей!

— Неужели так любишь?.. Этого?..

— Больше жизни!

— Хорошо, — сказал Саша, — будешь с Васей.

— Я пойду, — сказала Лиза, — а то он рассердится, что меня долго нет. А ты на меня не сердишься?

— Нет. Не сержусь.

— Ты его не стесняйся, он чудный. Пока все эти процедуры будут длиться, надо же просуществовать мирно и культурно, правда же?

— Правда.

— Ты тоже чудный! — сказала Лиза. — Спасибо тебе! Ты почти такой же чудный, как он!

— Ну вот и чудно, — рассеянно сказал Саша, — что все мы такие чудные...

Она убежала, счастливая, а он остался в раздумье на лестничной площадке у двери своей квартиры.

Его товарищи, среди которых был и тот молодой строитель, и тот пожилой сосед, и другие, горячо обсуждали его историю, собравшись вокруг него на участке во время перерыва.

— Слушай, — говорил один, — да гони ты ее в шею, чего ты на нее смотришь!

— Сказанул, — возразил другой, — как это он выгонит жену?

— Да какая она ему жена! — воскликнул первый. — Брак-то, оказывается, фиктивный, ты же слышал! Не брак, а чистой воды донкихотство.

— Недаром я загса всегда как огня боялся, — сказал третий. — Одни неприятности от него. По судам затаскают.

— Чего ради ты эту кашу заварил? — спросил пожилой.

— Я помочь ей хотел, — ответил Саша.

— Смотреть надо, — сказал пожилой, — кому помогаешь. Хоть бы посоветовался.

— Почему это, — спросил Саша, — когда хочешь человеку хорошее сделать, надо сначала идти советоваться? Я хотел, чтоб она устроилась.

— Вот она и устроилась, — сказал третий.

— Да, — сказал пожилой, — вот это подсиропила так подсиропила!

— Она полюбила! — сказал Саша. — Она его любит больше жизни!

— Ой, аферистка! — сказал первый и даже застонал.

— Да в конце концов! — сказал Саша. — Я когда уезжал из дому, я о чем мечтал? Я мечтал и туда поехать и сюда. Думал — весь Советский Союз повидаю, а там, может, и весь мир, почему бы нет?.. А вместо того проторчал в одном городе почти три года. Мебель завел, посуду... Так что я, в сущности, еще должен сказать ей спасибо.

— Ну, знаешь! — сказали они и разошлись, не стали с ним больше разговаривать.

...И он один стоял у почтовой конторки среди вокзальной толчеи и писал письмо:

«Здравствуйте, мама! — написал он. — Как вы поживаете? А я надумал все же поездить, посмотреть, как в других местах люди живут»...

ГЛАВА ВТОРАЯ

Ташкент — удивительный город, где Средняя Азия смешалась с Западом и средневековье — с эпохой индустриализации. Там на окраинах, по берегам арыков, в которых с пронзительными криками купаются смуглые мальчишки, идет такое же строительство, как в любом большом нашем городе, будь то Киев или Иркутск, Псков или Караганда. С балконов пятиэтажных домов свешиваются пестрые халаты. А рядом солидные мужи руководящего вида, с толстыми кожаными портфелями, идут на работу и с работы, стучат машинки из открытых окон учреждений, в витринах выставлены галстуки, акваланги, глобусы, телевизоры, трикотаж, и навьюченного ослика обгоняет бесшумно скользящий сверкающий «ЗИЛ».

С чемоданом в руке Саша брел по улицам палимого солнцем Ташкента, на все дивясь и наслаждаясь невиданными красотами. Два узбека в халатах и тюбетейках вышли к нему из двора, образованного новыми пятиэтажными домами, и нежно взяли его под руки.

— Дорогой гость, — сказал один, — добро пожаловать!

— Дорогой прохожий, — сказал второй, — просим на свадьбу! Заходи, пожалуйста!

— Да я только что приехал, — сказал Саша, удивленный.

— Ничего! — ласково ответили узбеки. — Это ничего! Просим тебя! Пожалуйста!

И Саша увидел, что в глубине двора выстроилась целая шеренга мужчин, видимо, приглашенных так же, как и он, у одного в руках даже была авоська с продуктами, чего этот человек очень стеснялся.

И Саша стал со своим чемоданом в эту шеренгу и участвовал в шумной встрече новобрачных, которые приехали из загса в машине, жених был в пиджаке, галстуке и тюбетейке, а невеста в модном платье, фате и туфлях на шпильках.

А затем все повалили вслед за новобрачными в дом, и на Сашу надели при входе, как и на других приглашенных, красивый халат, и Саша не противился, решив исполнять все, что от него потребуется на этом празднестве.

Все три квартиры в первом этаже были открыты настежь. В центральной, самой большой квартире разостлан на полу ковер, набросаны подушки, и на них сидели бесчисленные гости, говорившие на непонятном Саше языке. И Сашу усадили, подвинувшись, и он долго усаживался на подушке, устраивая поудобней свои ноги и полы халата.

Во всех трех квартирах пировали, пели песни и танцевали, и среди узбекских плясок встали новобрачные и, снисходительно улыбаясь, протанцевали чарльстон.

— Ешь! — сказал по-русски молодой чернявый парень, тоже в халате и тюбетейке. — Ты чего не ешь?

Он налил вина Саше и себе и присел рядом:

— За твое здоровье!

— А кто жених, кто невеста, — спросил Саша, — чем занимаются?

— А почем я знаю, — ответил парень, — я их первый раз вижу. Ешь!

— Вас тоже как прохожего?..

— Ну да, — сказал парень. — Тут обычай такой. Ты имей в виду. Ешь, не стесняйся, а то хозяев обидишь!

— Повезло мне, — сказал Саша. — Только сегодня приехал и сразу на такое попал.

— Откуда приехал? — спросил парень.

— Из Крыма, санаторий там в горах строили... Шофер я.

— Шофер? — заинтересовался парень.

— Шофер.

— Я тоже, — сказал парень.

— Правда?

— Ага. На дальних рейсах. Будем знакомы.

И они пожали друг другу руки:

— Александр.

— Виктор.

— И как, — спросил Саша, — ничего, доволен работой?

— А чего, жить можно, — ответил Виктор. — Мы продукты возим в глубинку. Снабжаем людей, дело хорошее. Приедешь в какой-нибудь далекий кишлак, все тебе рады, шутят с тобой, угощают, приятно.

— Интересная страна, — сказал Саша.

— Страна замечательная, — подтвердил Виктор. — И с перспективами и с такой историей, что ух ты. Я-то, наверно, в шоферах побуду да в историю уйду.

— Куда?

— В историческую науку. Историком хочу быть. Я тут, брат, раскопки видел...

Длилась шумная свадьба, а они разговаривали.

— А у вас там люди не требуются? — спросил Саша.

— Ты насчет работы?

— Хотел бы. Первый класс у меня.

— Ну что ж,— сказал Виктор.— Вот погуляем, а потом давай к нам сходим, устрою тебя.

Пир достиг высшей своей точки. Встал один из узбеков и, потребовав тишины, сказал:

— Внимание, друзья, внимание! Среди нас присутствуют русские гости, предоставим им слово! Дорогие гости, скажите нам что-нибудь! — и сделал приглашающий жест, обращаясь к Саше и Виктору.

— Ты хочешь сказать что-нибудь? — спросил Виктор у Саши.

— Я?..— спросил Саша, растерявшись.

Виктор поднялся с бокалом в руке.

— Дорогие друзья! — начал он вдохновенно.— Мы с моим товарищем счастливы выпить за дорогую невесту и дорогого жениха! Мы их поздравляем от всей души и желаем им всего, чего можно пожелать при таких обстоятельствах! Ура!

— Ура! — закричали все.

— Мы с моим другом,— продолжал Виктор,— с моим другом Александром... Как твоя фамилия? — спросил он шепотом, наклонившись к Саше.

— Агафонов,— шепотом ответил Саша.

— Как?..

— Ага-фо-нов!

— Мы с моим другом Александром Агафоновым,— продолжал Виктор,— счастливы, что имеем возможность принести наши поздравления. Нам у вас тут очень хорошо, товарищи. Мы себя чувствуем просто как дома. Верно, Саша?

— Верно! — подтвердил Саша.

— Эту прекрасную свадьбу мы будем вспоминать в наших суровых трудовых буднях. Вам, может быть, интересно узнать, кто мы такие. Мы шоферы, я и мой старинный друг Саша Агафонов. Товарищи, кто есть шофер? Шофер в наше время, я считаю, первый человек! Еще только завоевывается космос. И не во всякую погоду полетит самолет. Да еще для посадки подай ему аэродром, где попало не сядет... Тогда как мы — и по дорогам, и по бездорожью по всей стране, летом и зимой!

Гости слушали с сочувственным вниманием.

— Жизнь наша шоферская!— продолжал Виктор.— Чего только мы не испытали, сколько пережито! Спросите нас о туманах на крымских перевалах! Спросите, как мы пересекаем знойные степи Узбекистана, где под песками покоятся города древних цивилизаций! Спросите, как мы с ним, с Сашкой, замерзали вместе ночью, в буран! — воскликнул он, обняв Сашу за плечи.— Эх, жизнь наша! Туда и сюда бросает нас и вот на эту свадьбу бросила, спасибо ей, где нам так хорошо!

Гости дружно захлопали.

— Товарищи! — крикнул Виктор, подняв бокал.— Выпьем за дружбу народов!

Аплодисменты усилились. Грянула музыка. Все потонуло в праздничном шуме.

...Кончился пир. Гости расходились. Саша стал было стаскивать с себя хозяйский халат. Но подошла старуха и сказала:

— Дорогой гость, нет, пожалуйста, прими это в подарок, не обижай нас.

— То есть как же? — спросил Саша.

— На память,— сказала старуха.— На дружбу.

— Бери, бери,— сказал Виктор.— Так полагается.

Другие две старухи подошли и сунули им по блюду, полному плова и всяких лакомств.

— Это тоже полагается? — спросил Саша.

— Полагается,— подтвердили старухи.

В халатах, с блюдами в руках Саша и Виктор шли по ночной улице. У Саши кроме блюда был еще его чемодан.

— Ну и что с этим делать? — спросил он.

— Отдадим кому-нибудь, кому пригодится,— ответил Виктор.

Но не было никого на улицах, кому бы это могло пригодиться,— вообще никого не было.

У темных ворот стояли пятеро симпатичных русских парней и озабоченно всматривались в даль улицы.

— Идет! — сказал один.

— Это не он,— сказал другой.— Узбеки какие-то идут.

— Я же вам говорил, что он не придет,— сказал третий.

— Ах, паразит! — сказал четвертый.— Два часа прождали, хватит, ребята!

— Ну подождем еще четверть часика! — взмолился первый.

— Нет, Толик, я больше не могу,— сказал пятый, взглянув на часы.— Меня дома ждут.

— Здорово, ребята! — панибратски сказал Виктор, подойдя к ним.— Забирайте это себе, а?

Парни молчали.

— Это нам на свадьбе дали,— пояснил Виктор.— А нам куда же? Мы вот до этих пор сытые.

— Мне и самому-то деваться еще некуда, не то что с этим хозяйством,— доверительно добавил Саша.— А ему в общежитие — бог знает куда. Грех же добро выкидывать.

— Они считают, понимаешь, что мы голодные,— сказал один из парней,— суют объедки...

— Почему объедки! — возмутился Саша.— Очень хорошая пища: рис и баранина. А тут вот фрукты сушеные...

— Сам ты шпрот сушеный! — сказал Толик и ногой выбил блюдо из Сашиных рук. Блюдо со звоном разлетелось на куски.

— Они считают, мы нищие! — душераздирающим голосом крикнул Толик, бросаясь на Сашу. Саша дал ему чемоданом. Другие парни бросились Толику на помощь.

Еще одно блюдо зазвенело, разбиваясь: это Виктор кинул свою ношу. Он и халат с себя сорвал, прежде чем ринуться в свалку. Он действовал приемами самбо, и парням пришлось на него переключиться, а Саша тем временем тоже избавился от халата и принял участие в стычке.

Вскоре парни, посрамленные, отступили во мрак подворотни, а Саша и Виктор, подобрав с тротуара свои халаты и тюбетейки, победно удалились по улице. Фонари мирно им светили, и только черепки блюд напоминали о произошедшей баталии...

Саша сидел в общежитии, где он жил теперь с Виктором и другими шоферами, и писал письмо.

На кровати лежал один из шоферов и, наигрывая на гитаре, пел песню о трудных дорогах, шоферской неутомимости и шоферской рисковой судьбе.

Вошел Виктор в измазанной спецовке и, подсвистывая песне, стал мыться над раковиной, находящейся здесь же, в тамбуре.

— Чего это ты пишешь? — спросил он у Саши, вытираясь.

— Маме пишу,—ответил Саша.— Про тебя как раз пишу.

— Что ж ты про меня пишешь?

— Написал, что ты лучший друг на свете.

— Ну да.

— Что ничего не боишься.

— Ну, это ты слишком,— сказал Виктор с удовольствием.

— Вот я как написал: «Он не боится ни трудных рейсов, ни взысканий, ни пьяных хулиганов».

— Что ж,— сказал Виктор.— Оно верно, пожалуй.

Еще в начале разговора вошел малорослый неказистый человечек. Виктор посмотрел на него, нахмурясь, а Саша сделал вид, что не замечает его, хотя человечек всячески старался привлечь его внимание кивками и подмигиванием.

— Ну, что тебе? — грозно спросил Виктор.

— Саш,— сказал человечек,— можно тебя на минутку?

— Ты опять тут? — спросил Виктор.

— На одну минутку, Саш, — сказал человечек смиренно.

— Ну? — спросил Саша, выйдя с ним за дверь.

— Понимаешь, Саш, какое дело...

— Ты из меня, ей-богу, уже все выкачал,— сказал Саша.— Мне нужно маме послать.

— А у меня, понимаешь, какая штука, сестренка заболела,— сказал человечек.— На лекарство, понимаешь, надо. Может, и не выживет. Сорок температуры. Горит, как в огне.

— Вот, ей-богу! — сокрушенно сказал Саша и полез в карман. Рука Виктора протянулась сзади и задержала его руку.

— У тебя когда сестренка была? — спросил Виктор у человечка.— Была у тебя сестренка? Катись отсюда, чтоб больше я тебя не видал возле Сашки!

— Виктор, ну что, ну брось! — сказал Саша.

— Катись-катись! — повторил Виктор, не слушая.

Человечек смылся.

— Ты что! — в смущении сказал Саша.

— Ты этот свой характер оставь, слышишь? — сказал Виктор.— Должен людей различать. Перед кем надо душу нараспашку, а перед кем не надо.

— У него что, действительно нет сестры?

— И не было никогда,— сказал Виктор.

И они ушли в комнату, откуда звучала, под аккомпанемент гитары, шоферская песня.

...Эту же песню напевал Виктор, ведя ночью по степи машину с холодильной установкой.

Луна заглядывала в кабину. Саша спал, приткнувшись к плечу Виктора.

Утром вел рефрижератор Саша, а Виктор рядом с ним спал крепким сном.

Бесконечна была азиатская степь под палящим солнцем.

Виктора разбудила резкая перемена движения. Машина уже не бежала вперед, а тихо ползла назад. Виктор открыл глаза. Саша вылезал из кабины.

— Спи, я сам посмотрю! — сказал он Виктору.

Виктор осмыслил положение. Мотор не работал, машина ползла, потому что местность была покатая. Виктор вылез вслед за Сашей. Они нашли у обочины дороги пару подходящих камней и подложили под задние колеса, чтобы остановить машину. Саша поднял капот и стал копаться в моторе.

Солнце поднималось выше и выше, а они все копались в моторе, а потом полезли под машину, сперва Саша, затем Виктор, и хотя под машиной была маленькая тень, но жара и там донимала.

— А все-таки хорошо! — сказал Саша, вытирая пот с лица. — Простор какой, закружиться можно! Хочешь — на север езжай, хочешь — на юг, на восток на запад!

— Помнишь, я тебе про раскопки говорил,— сказал Виктор,— это вон там.

Он рукой показал, где находятся раскопки.

— Недалеко отсюда? — спросил Саша.

— Нет, брат, далеко! — вздохнул Виктор.— Не завернешь по пути. Целый город там откапывают, с крепостью, с дворцом... Знаешь, еще ведь Рима не существовало,

а в этих местах уже искусство было, культура... Как-нибудь возьмем с тобой отгул, смотаемся туда, я тебе покажу! Слушай,— сказал он,— сходи за водичкой, а? Тут с километр пройти, не больше,— увидишь дорогу направо. Там вскоре кишлак будет. У них вода хорошая, славится, набери, пока я тут закончу.

— Давай! — сказал Саша с готовностью. И, захватив пару пустых бидонов, отправился за водой, а Виктор снова полез под машину.

...Он лежал под машиной, ремонтируя ее. А под громадным колесом тихо дрожал, пошатывался подложенный под него камень...

Вот показался перед Сашей кишлак, а в кишлаке показалась ему навстречу девушка. При виде незнакомого молодого человека она прикрыла лицо своей безрукавкой, однако так, что половина этого свежего привлекательного лица была видна в вырезе безрукавки, и через этот вырез девушка разговаривала с Сашей и улыбалась ему.

— Здравствуйте! — сказал Саша.

— Здравствуйте,— ответила девушка.

— Разрешите у вас водички набрать,— сказал Саша.— Говорят, славится ваша водичка.

— Вот как,— сказала девушка, — а мы и не знали, что наша водичка славится.

— Да,— сказал Саша, остановившись с намерением поболтать.— Очень, говорят, хорошая.

— Ну что ж, проверьте, правду говорят или нет,— сказала девушка.

— А где набрать можно? — спросил Саша.— Будьте добры, покажите.

— Уж так и быть, придется показать,— сказала девушка и пошла перед Сашей грациозной походкой.

Разговор продолжался у старого каменного колодца.

— Вот не было печали, застряли, понимаете,— рассказывал Саша девушке, пока та набирала ему воду.— Сколько рейсов сделали, и никогда никаких чепе, а то вдруг...

— Попробуйте,— сказала девушка,— может быть, обманули вас?

— Напиток богов! — сказал Саша, выпив с наслаждением.

— Сколько рейсов сделали,— сказала девушка,— а к нам ни разу не заезжали...

Разговор продолжался, хотя бидоны уже стояли на земле наполненные.

— А вы работаете,— спрашивал Саша, — или учитесь?

— Я учусь в Самарканде,— отвечала она гордо,— в медицинском техникуме. А сюда приехала к родным, на каникулы. А вам ваша работа нравится?

— Хорошая наша работа,— сказал Саша.— Про нас, шоферов, песня поется...

И он стал напевать песню о трудных дорогах и шоферской неутомимости.

...Они прощались на краю кишлака.

— Большое спасибо! — говорил Саша.

— Приезжайте к нам еще за водичкой,— отвечала девушка,— и привозите вашего хорошего товарища.

— Обязательно!— пообещал Саша.— И сам приеду, и товарища привезу.

И, уходя, оглянулся и кивнул, как старинной знакомой, а девушка смотрела ему вслед в вырез безрукавки.

Он увидел издали, как полз назад длинный рефрижератор, и, увидев это, пустился бежать, расплескивая воду из бидонов.

И увидел, как косо поперек дороги остановился рефрижератор, съехав с покатости; и Саша остановился и поставил бидоны на землю, страшась шагнуть дальше... Потом опять бросился бежать с криком:

— Виктор!!!

На дороге остановился встречный газик. Высыпали люди, бегут к рефрижератору...

— Я, конечно, я! — говорит Саша.— А кто же?.. Я виноват, один. Вернись я раньше! Ведь мог же вернуться раньше! Прохлопал дорогого человека...

Это он говорит, сидя в чайхане. Вокруг сидят и пьют чай два его товарища по шоферскому общежитию и незнакомые узбеки — старые, степенные, изредка с важностью переговаривающиеся на своем языке. В открытую дверь чайханы виден залитый солнцем базар.

— И как это сразу сделалось...— с мукой говорит Саша.

— Молодость, неискушенность!— по-узбекски говорит один старик другим, и те кивают головами.—Он думает, кто-то будет его предупреждать об ударах судьбы...— А по-русски он говорит, обращаясь к Саше: — Все несчастья приходят сразу. Только чепуха долго тянется.

— Сколько лет вам, молодой человек? — спросил другой старик.

— Двадцать второй,— ответил Саша.

— Уже порядочно,— сказали старики.

— Я воевал с басмачами,— сказал один, улыбаясь своим воспоминаниям,— когда мне был двадцать второй год.

— У меня было двое детей,— сказал другой.— Вы женаты, молодой человек?

Саша не ответил.

— Надо в себе готовность воспитывать к ударам судьбы,— сказал первый старик.— Поэт сказал...— Последовала цитата по-узбекски.

— Поэт сказал...— подал голос другой старик, и последовали другие изящно произнесенные стихи.

Саша не слушал. Закуривая сигарету, в тоске — глаза бы не глядели на все эти напоминания — вышел он из чайханы в сутолоку залитого могучим зноем базара, в пестроту лиц, одежд, дынь, винограда, тканей, развешанных перед киосками, и ревущих ослов.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

И ни базара, ни слепящего солнца.

Крупно и густо падает снег. Падает, падает...

Среди бескрайних северных лесов тоненькой змейкой бежит поезд. Остановился у станции. Маленький человечек с чемоданом в руке стоит на перроне, поезд его подхватывает, бежит дальше.

— Сюда,— говорит проводница, открывая дверь в купе.

Роскошная меховая шубка висит, скрывая половину купе. Два глаза видит Саша,

входя, — два огромных глаза, а уже потом видит женщину, обладательницу этих глаз, и столбенеет перед ее прелестью.

— Сюда? — переспрашивает он нелепо.

— Сюда,— подтверждает проводница.

— Здравствуйте,— говорит Саша.

— Здравствуйте,— говорит женщина.

Саша забрасывает свой чемоданчик наверх, выходит из купе, становится к окну. Лес, нагруженный снегом, плывет за окном, и два огромных глаза смотрят на Сашу из леса, из этих бессчетных елей, сосен и обнаженных берез, и он не сразу понимает, что это женщина стоит за его спиной и отражается в оконном стекле.

— Как рано темнеет,— говорит женщина.— А там, куда я еду, скоро будет ночь без дня. Полярная ночь.

— А куда вы едете? — спросил Саша, не оборачиваясь, — у той спросил, что виднелась в окне.

— В Мурманск.

— Я тоже в Мурманск.

— Работать?

— Ну, ясно.

— Где?

— Найдется где. Хочу север посмотреть.

— А там темно,— улыбается женщина.— Ничего не увидите.

— Увижу. Я теперь смотреть научился.

— Неужели? И понимать?

— Не знаю...— говорит Саша.— Был у меня друг, умел понимать, да вот не сберег я его.

— Поссорились?

— Погиб он...

— Бедный мальчик,— говорит женщина.

— Не мальчик,— говорит Саша.— Взрослый был, сильный человек.

Он не понял, что женщина имеет в виду его, а не Виктора.

Потом они долго разговаривали в купе.

Перебросятся словом, и помолчат, и опять перебросятся.

...— И вы ей комнату так и отдали? — спрашивает женщина.

— А что комната,— сказал Саша.— Комнату я всегда найду. Только вот муж мне ее не понравился...

...— Любили ее?

— Да что вы! Нет! Просто так, дружба у меня к ней была. И то не очень.

— Вот вы, оказывается, какой.

— Какой?

— Не знаю еще. Новый для меня. А я вам кажусь — какая?

— Образованная. Умная. Красивая очень,— завороженно ответил Саша, а женщина засмеялась.

На вокзале ее встречал муж — моряк в чинах, и пришедший с ним матрос подхватил ее вещи, а муж взял женщину под руку и бережно повел. Саша обогнал их:

— Прощайте пока.

— До свидания, Саша,— сказала женщина.

— Кто это? — спросил муж.

— Познакомилась в поезде,— сказала женщина.— Славный парнишка.

Работу Саша искал так. Он сел в автобус и спросил у водителя:

— Где ваше управление помещается?

И протянул водителю, опустив окно кабины, листок бумаги и карандаш.

— Напиши, пожалуйста.

— Жаловаться, что ли, надумал? — спросил водитель.

— Не на что мне еще жаловаться, я в вашем городе всего полчаса,— сказал Саша.— Работу ищу.

— Возьми,— сказал водитель, возвращая бумажку с адресом.

В отделе кадров автобусного управления инспектор сказал Саше:

— Нам в Лесохолмье нужны шоферы.

— Это где — Лесохолмье? — спросил Саша.

— Пятьдесят километров от города,— сказал инспектор.— Автобус оттуда сюда будешь водить, а жить будешь там. Жилье дадим. Хорошее.

— В Лесохолмье так в Лесохолмье,— сказал Саша.

Инспектор внимательно рассмотрел его документы и спросил:

— А чего ты к нам приехал? Да еще из теплых краев?

— Нельзя разве? — спросил Саша.

— Почему нельзя, только странно это, согласись. Отсюда люди туда бегут.

— Не согласен,— сказал Саша.— Мало ли кто куда. А мне тут пожить стало желательно.

— Пить будешь здорово? — спросил инспектор, глядя на него с подозрением.

— Непьющий, — сказал Саша.

Катит междугородный автобус, погашены в нем огни, спят пассажиры. Радиоприемник передает заокеанскую музыку убаюкивающих ритмов. Сильные фары выхватывают из ночи снежный простор, а прямо перед автобусом в высоком небе играет северное сияние.

На остановке стоит веселая компания. Саша тормозит, открывает дверь. Входят моряк в чинах и та женщина и еще несколько человек.

Они рассаживаются по креслам, моряк останавливается над женщиной, между вошедшими продолжается шутливый разговор, начатый на остановке.

— Ладно, ладно! — говорит моряк кому-то.

— Честное слово, выкраду,— отвечает ему товарищ.— Такую красавицу грех не выкрасть. Ты пока плавать будешь — выкраду.

— Не такой человек Гусаров, чтоб у него жену выкрали,— говорит моряк.— Ты как считаешь, Полина?

— Я недоступна, как северное сияние,— шутит Полина, и Саша смотрит в зеркало и видит Полину и ее глаза.

Он останавливает автобус, выходит из кабины и подходит к ней.

— Здравствуйте! — говорит он радостно.— Наконец-то я вас встретил!

— Здравствуйте,— отвечает Полина с удивлением.— А, это вы!

Компания недоуменно смотрит на Сашу, а он говорит Полине:

— Зайти к вам хочу, да адреса не знаю.

— А вам не кажется, молодой человек, что автобус ехать должен, а шофер за рулем сидеть? — спрашивает один из компании.

— Благодарю, я свой график знаю,— говорит Саша.—Приедем вовремя. Так какой ваш адрес?

— Смоленская улица, одиннадцать, квартира пятьдесят пять,— в растерянности говорит Полина.

— Спасибо,— говорит Саша и идет на свое место.

Он слышит смех у себя за спиной и включает погромче приемник, и становится слышно только музыку, и под музыку идет в странное сияние странный автобус.

— Ужасно вы странный человек,— говорит Полина Саше.

Они сидят в ее квартире, обставленной со стандартным комфортом, сидят на диванчике, в разных его углах, а между ними коробка шоколадных конфет.

— Ну на самом деле: взял адрес и явился, как будто мы сто лет знакомы и можно запросто... Это не по правилам.

— Не надо правил,— говорит Саша.—Все равно их все не выучишь.

Вошел Гусаров.

— Познакомьтесь,— сказала Полина, и Саша встал.— Это Саша, ты его видел.

— Петр Петрович,— сказал Гусаров, глядя на Сашу с интересом.— А вы тот товарищ в автобусе, что адрес требовал?

— Я попросил,— сказал Саша.

— Ну и правильно,— сказал Гусаров.

— А Полина Сергеевна говорит, что это не по правилам,— сказал Саша.

— Дай нам поужинать, Поля,— сказал Гусаров.— Посмотрим, что за Саша, с чем его едят.

Они сидели за столом, и Саша накрыл ладонью рюмку, над которой Гусаров наклонял бутылку.

— Не пьете? — спросил Гусаров.

— Сейчас не хочу,— ответил Саша.— Зачем себя взвинчивать, если мне и так весело.

— Воля ваша,— сказал Гусаров,— только иногда разговор не получается, если не выпить по рюмочке.

— У меня так не бывает,— сказал Саша.— У меня всегда получается, когда мне интересно.

...Он стоял в дверях, Гусаров его провожал, и он сказал Гусарову:

— Мне надо вам сказать. По секрету. Поскольку вы уходите в плавание надолго, и это было бы нечестно, промолчать. Я люблю вашу жену, и вы понимаете...

— Милый мой,— сказал Гусаров добродушно.— Это на тебе написано неоновыми буквами, твой секрет.

— А почему бы иначе? — спросил Саша.

— Спокойно,— сказал Гусаров.— Будь мужчиной. И будь здоров.

— До свидания,— сказал Саша.

— Ты туфли возьмешь? — спросила Полина, укладывавшая вещи в чемодан, когда Гусаров, проводив Сашу, вернулся.

— Положи,— сказал Гусаров.— Этот мальчик ищет событий и опасностей.

— Вот тебе туфли,— сказала Полина.— Здесь галстуки, здесь платки. Он забавный мальчуган.

— О да,— сказал Гусаров.

У двери в квартиру Гусаровых стоял Саша с большой пушистой елкой.

Полина открыла дверь.

— Здравствуйте! — сказал Саша.— Я вам елку принес. Я подумал, что вам к Новому году надо елку.

И он пошел на нее, и она отстранилась, впуская его, а елка влезала в дверь трудно, сопротивляясь, словно стеснялась своего бесшабашного владельца.

— Где мы ее поставим? — спросил Саша.

— Сюда давайте! — сказала Полина.

Саша поставил елку в ведро с водой, ведро укрепил в опрокинутой табуретке и спросил:

— Ну как?

— Прелесть, просто чудо! — сказала Полина.— Молодец!

— Игрушки есть? — спросил Саша.— Я тут немножко принес.

— И у меня есть, — сказала Полина и пошла за игрушками.

— Ну вот так, — хозяйственно сказал Саша, когда они украсили елку.— Вы где Новый год встречаете?

— У знакомых.

— Меня возьмете с собой?

— Так ведь если не возьму, вы сами придете,— засмеялась Полина.

— Приду,— сказал Саша, зачарованно глядя на нее.

— Придется взять,— сказала Полина.

Новогодняя вечеринка у Полининых знакомых была в разгаре. Почти до конца уже сгорели свечки на елке.

Саша танцевал с Полиной. Он вел ее неумело, но бережно — такую новую, невиданную, такую притягательную в этом новом вечернем платье. Огни елки отражались в их глазах.

— Если б даже я вот сейчас вас поцеловала,— нервно сказала Полина и приблизила лицо к его лицу,— все равно ничего не получится, слышите? Слышите?

— Да,— тихо сказал Саша.— Слышу.

— Вы не беспокойтесь, я провожу Полину Сергеевну,— сказал Саша хозяевам того дома, где они встретили Новый год, и гостям, которые высыпали в переднюю ее провожать.

— Не беспокойтесь,— сказала Полина, улыбаясь.— На него можно положиться, как на каменную стену.

— Можно,— подтвердил Саша.

Они вышли на улицу. У дома стоял автобус, пустой. Саша влез в него и открыл перед Полиной дверь.

— Это что,— спросила Полина,— подарок от деда-мороза?

— Нет,— ответил Саша,— от меня.

— Чудеса,— сказала Полина.

— Не сдал в гараж, оставил до утра, только и всего,— сказал Саша.— Все равно ведь утром на работу.

И он помог Полине войти.

— И скоро вам на работу? — спросила Полина.

— Через тридцать минут,— сказал Саша, взглянув на часы.—Но я успею отвезти вас домой.

— А я не хочу домой. Я с вами поеду, за кондуктора.

— Ладно,— сказал Саша.— Будете вместо меня билеты продавать.— Он дал ей билеты.— Только рейсы длинные, по полтора часа, выдержите?

— А что? — спросила Полина.— Мне тут нравится.

— Ну, поехали!

— С ветром и свистом! — сказала Полина.

Но с ветром и свистом не получилось, потому что на каждой остановке ждали люди, возвращавшиеся с встречи Нового года, и автобус вскоре набился до отказа, и люди пели песни и продолжали веселиться, особенно женщины, потому что мужчины, утомленные праздником, большей частью дремали.

А Полину продажа билетов сперва развлекла, но быстро наскучила, и езда утомила ее и укачала. Когда подъезжали к Лесохолмью, она была совсем размякшая и сонная и сказала:

— Саша! Я спать хочу. И вообще домой. Я устала.

— Хорошо,— сказал Саша.

И свернул со своего маршрута в сторону.

— А куда мы едем? — спросила одна пассажирка, взглянув в дырочку, протертую на замерзшем окне.

— А правда, куда? — заволновалась другая.— Остановите машину!

— Граждане, не беспокойтесь,— сказал Саша в микрофон.— Временное изменение маршрута. Кондуктор спать хочет, так что причина вполне техническая.

И так все были хорошо настроены после встречи Нового года, что никто не стал скандалить и продолжали песни петь.

Автобус остановился у какого-то дома. Саша сказал Полине:

— Вот ключ, квартира шесть, там располагайтесь, а после смены я вас отвезу домой в Мурманск.

— Хорошо,— сказала Полина сонно.

Когда Саша вернулся с работы после бессонной ночи и многих часов за баранкой, то Полина крепко спала, одетая, в его комнате на тахте, повернувшись к стене лицом, и он взял свою куртку и закрыл ее ноги, чтобы ей было теплее, а ему чтоб не глядеть на эти ноги.

Он умылся и поел в кухне и снова вошел в комнату. Полина не просыпалась.

Спать ему было негде. Кроме тахты у него имелся еще стол, да два стула, да стенной шкаф, а больше ничего. Саша включил электрический рефлектор, направил его на Полину и не знал, что делать дальше. Сел к столу, взял было листок, написал:

«Здравствуйте, мама. Как вы поживаете?»

Но посмотрел на Полину и отложил листок. Стал книгу читать, но скоро голова его упала на книгу, он заснул.

Полярная ночь плотно лежала над городком, застроенным стандартными кирпичными домами, такими же, как в Ташкенте и Ленинграде, такими же, какие везде сейчас понастроены, чтоб людям было где жить...

В одном из таких домов проснулась Полина, и огляделась, и увидела спящего Сашу, и не удивилась, а улыбнулась тихо, торжествующе и благодарно. И он, словно почувствовав ее пробуждение, тоже проснулся, распрямился, приходя в себя после спанья в неудобной позе, и встал.

— Долго я спала, да?— спросила Полина.

Саша посмотрел на часы:

— Уже семь часов. Вечер. Сейчас я вам что-нибудь приготовлю.

Он вышел в кухню.

— Ты мне снился,— сказала Полина из комнаты.

— Да? — улыбнулся Саша.— И что вам снилось?

Он наклонился над шкафчиком, доставая свертки, а когда достал, Полина стояла рядом с ним, очень рядом, и он повернулся к ней, держа свои свертки, а она взяла его голову в руки, и пальцы ее смешались с прядями его волос.

— Вот что мне снилось,— сказала Полина.— И вот что,— и она поцеловала его, и свертки посыпались к их ногам, и он обнял ее.

Полярная ночь плотно укрывала городок, в котором почти все окна погасли, и только от снега, посеребренного редкими фонарями, шло немного света. И в комнате было темно, еле угадывалась оконная рама, и блестел в темноте глаз и чуть белели плечо и рука на плече. А потом слышны стали голоса, негромкие голоса Полины и Саши.

— Как ты живешь прекрасно,— говорил голос Полины.—Без всякого лишнего барахла.

— Если ты хочешь,— отвечал голос Саши,— я все куплю постепенно.

— Не надо ничего! — говорил голос Полины, и становилось тихо, только ярче блестел глаз и крепче держала плечо рука.

— А когда ты не работаешь, что ты делаешь? — спросил голос Полины, и голос Саши отвечал:

— В Мурманск езжу и в другие места, куда успеваю, смотрю, где что, где как устроено, как люди живут. О тебе думаю очень много.

— Расскажи, что ты думаешь,— просил задумчивый голос Полины, и голос Саши рассказывал:

— Как ты ходишь, и как ты говоришь, и как ты живешь, и как мы вместе будем ходить и вместе жить, и что это со мной такое, я об этом в книгах не читал и никто мне такого не рассказывал, и я догадался, что это вот и есть любовь, и понял, что мне не надо вовсе делать ничего такого особенного, ухаживать, хитрости изобретать, просто надо любить тебя, и все. Ты улыбаешься?

Она промолчала.

— Вот и начался наш Новый год,— сказал голос Саши.— С исполнения желаний.

И снова было тихо в комнате, заполненной темнотой долгой полярной ночи.

— А теперь я все время с тобой буду,— сказал голос Саши.

— Тебе учиться нужно,— сказал голос Полины.— Не всю жизнь шофером быть.

— Хорошо,— согласился голос Саши.— Буду учиться после работы. Это хорошо — учиться, ты права.

— Только учись, пожалуйста, с толком,— сказал голос Полины.— А то вот я ученая, а проку что? Юридический кончила, год проработала — скука страшная, так и не знаю, надо мне было учиться или не надо.

— Ничего,— сказал голос Саши.— Все устроится, теперь ты со мной, никакой у тебя не будет скуки.

— Смешной,— сказал голос Полины.

— Странно,— сказала Полина.— Уже четвертое.

Они сидели за столом, завтракали. То же самое платье было на Полине, что на Новый год.

Саша встал.

— Я вернусь после пяти,— сказал он.

— Я тебе ужин приготовлю,— сказала Полина.— И домой съезжу.

— Домой?.. Зачем?

— Надо взять кое-что.

— Хорошо,— сказал Саша.

Дома Полина пробыла недолго — в почтовом ящике лежала записка: «Вам телеграмма, зайдите на почту».

Девушка из окошечка подала ей телеграмму:

«Возвращаемся досрочно буду пятого утром целую».

И даже подписи не было.

— Я приготовила ужин,— сказала Полина Саше, выходя к нему навстречу в простеньком домашнем платье и передничке.

Саша ее обнял, и она прижалась к нему.

— Не трогай ничего, я сама,— сказала она, когда он хотел достать посуду из шкафчика.— Иди умывайся, я все сделаю.

— Нет,— сказал Саша.— Так нехорошо — ты будешь делать, а я сидеть, что ли. Надо вместе.

После ужина они вместе мыли посуду, и Саша говорил:

— А работа тебе найдется, сколько хочешь, и интересная, и юрисконсультом можешь быть и в городской суд можешь — я у знакомых узнавал. У меня знакомых много.

Полина слушала и молчала.

Снова была ночь, и среди ночи, когда Саша спал, Полина встала и начала одеваться. Комнату слабо освещал рефлектор, и в его мрачном свете метались руки Полины, торопливо управлявшиеся с вещами.

Саша проснулся сразу и сел на кровати. Рука его протянулась к выключателю, и свет осветил комнату.

— Что случилось? — спросил он.

— Я хотела уйти, пока ты спишь.

— Куда ты?

— Домой.

— Что случилось?! — повторил Саша.

— Муж приезжает,— сказала Полина.

— Муж?— почти вскрикнул Саша.— А я, я кто же? Я не муж тебе?

Она молчала.

— Это нельзя,— сказал Саша.— Нельзя тебе к нему, он тебе не муж больше, как ты не понимаешь! И дом твой здесь, а не там.

Она молчала.

— Ты же сказала, что тебе здесь нравится,— сказал он.— Тебе перестало нравиться?

Его ужасало, что она ничего не отвечает и стоит перед ним такая печальная и строгая.

— Ну как же так! — сказал он в отчаянии.— Как ты не понимаешь! Ты не понимаешь самого главного!

— Мне пора,— сказала Полина.

— Ну постой! — сказал он.— Ну подожди, ну скажи мне...

— Прощай,— сказала Полина. Так сказала, что он затих.

— Прощай,— тихо сказал он, и когда дверь за ней захлопнулась, повернулся к стене и зарылся головой в подушку.

И когда хлопнула дверь внизу, в подъезде, он все лежал тихо и неподвижно.

Но потом он протянул руку, нащупал на стуле около тахты сигареты и зажигалку, повернулся на спину, закурил... Лежал и курил, и голая лампочка резко светила на его лицо.

...Саша лежал и курил, свет падал на его лицо — это был свет вагонного плафона, дело происходило в комбинированном вагоне, где на верхних полках спали лежа, на постелях, а внизу спали сидя, тесно прижавшись друг к другу.

На верхней полке лежал Саша, от тряски подрагивали его плечи.

Все, кроме него, спали, а для него все звучал только что прошедший разговор.

— Женщины, они все такие,— сказал немолодой толстяк.— Оборотни. Сегодня один, завтра другой.

— А что ей, семью разрушать? — спросил другой пассажир.— Из-за, можно сказать, постороннего эпизода? Семья — святое дело. Ты виноват, и вот тебе наказание.

— Я виноват? — спросил Саша.

— Ну а как же,— сказали ему.— Влез в чужое гнездо — это хорошо?

— Я любил,— сказал Саша.

— Он любил, скажи, пожалуйста,— сказали ему.—А что муж любил — это ему безразлично.

— А что им мужья! — сказал толстяк с горечью.

— Эх ты! — шумно вздохнул спящий напротив Саши красивый мужественный парень.— Сбежал от любви, надо же, куда ты после этого годишься!

— Какая любовь! — возразили ему.—Не любила она его.

— Как не любила! — не поверил молчавший до сих пор мужчина.— А что ж это было такое?

— Да, что ж это было? — спросил еще кто-то.

— Любила мужа,— сказали ему.— А к нему просто подошла, такая была минута.

Прильнув друг к другу головами, как два голубя, сидя спали на нижней полке симпатичные молодые супруги.

— Любовь не может быть на минуту,— сказала супруга.

— А почему? — спросил супруг.

— Замолчи! — сказала супруга.— Любовь должна быть вечной, тогда она любовь, а не бог знает что.

— А...— хотел было еще что-то спросить супруг, но она его перебила, сказав:

— Это всем известно!

— Детей у нее нет,— сказала женщина, спящая на второй полке вместе с ребенком.— Были бы дети, она б и от минуты удержалась.

Не открывая глаз, она натянула на ребенка одеяло.

— Эх ты! — сказал красивый парень, мощно повернувшись на спину.— Сбежал, не боролся! За любовь, брат, бороться надо!

— Как же это за нее бороться? — спросил Саша.— Кулаками, что ли?

— А хоть и кулаками! — сказал красивый парень.— Зубами! Нет, если у меня такое будет, я легко не сдамся, нет!

— А мне так не надо,— сказал Саша.— Мне надо, чтоб без кулаков. И без обмана. Чтоб если уж поверил человеку, то верить до конца.

Тоненькой светящейся змейкой бежал поезд среди северных лесов.

Густо падал снег. Падал, падал...

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Весна проклюнулась сквозь снег и сняла снеговой занавес, весна была во всем — в набухших крупных почках, и в пробивающихся из земли побегах трав, и в черной обуглившейся глыбе еще не растаявшего снега, лежащей у заводского забора.

Бежал из глыбы тонкий ручеек. Чирикали птицы...

На берегу большой реки раскинулся город. Если смотреть на него с реки, две его черты бросаются в глаза: в одной его стороне черными стволами поднимаются в небо трубы заводов, а в другой стороне тоже в небо — но не так высоко — тянутся купола старинных церквей, лепящиеся друг к другу и похожие не то на обсерватории, не то на грибы опенки.

А если смотреть с города на реку, то открывается речной простор, светлая широкая дорога, по которой плывут, хоть и кажутся издали неподвижными, пароходы, баржи, плоты, рыбачьи лодки, а за речным простором — еще больший простор лесов, подернутый дымкой у горизонта. И последние маленькие обтаявшие льдинки белеют на реке.

Резко и настойчиво сигналит грузовик за воротами завода. Ворота открываются, выпускают машину, и она, круто развернувшись, мчится по улице, громыхая свисающими из ее кузова трубами.

Саша сидит за рулем.

...На пристани грузчики, откинув борт, скатывают трубы на землю. Саша стоит, покуривая, и смотрит на их работу.

— Ну живей, не копайся! — покрикивает он.

— А ты не спеши,— отвечает один из грузчиков.— Поспешишь — людей насмешишь.

...У триумфальной арки, на которой написано «Колхозный рынок», стоит Сашин грузовик. Держась за открытую дверцу кабины, разговаривает с Сашей небритый гражданин в сапогах и длинном плаще.

— Рубль,— говорит гражданин, показывая палец.

— На что мне рубль,— говорит Саша, небрежно глядя в сторону.

— Ты ж полный кузов пассажиров наберешь,— говорит гражданин.

— А кто мне запретит,— говорит Саша.— Подвезу, конечно, если кто попросится.

— Два,— говорит гражданин и показывает два пальца.

— Ладно уж,— говорит Саша.— Как для постоянного клиента...

Грузовик катит по улицам, выбираясь из города. Постоянный клиент сидит рядом с Сашей, в кабине, а кузов полон закутанных женщин, возвращающихся с рынка.

...Вечером в Доме культуры были танцы и нарядные молодые люди обоего пола танцевали под наблюдением дружинников. Танцевал и Саша с девушкой не очень юной, вряд ли, судя по ее манере держаться, избалованной счастьем.

Потанцевав, он стоял с нею у стены, свысока продолжая начатый раньше разговор. Девушка держала его под руку и смотрела на него восторженным и молящим взглядом, да и другие девушки, проходя, на него посматривали, видно было, что Саша у них пользуется немалым вниманием.

— Жизни не знаешь,— говорил Саша.— Горные вершины видела?

— Нет,— призналась девушка.

— Полярное сияние видела?

— Тоже нет.

— Что такое великая любовь — знаешь?

Девушка только засмеялась застенчиво.

— О чем же с тобой разговаривать,— сказал Саша.— Идем танцевать, что ли.

Танцуя, девушка сказала:

— Я тебя вчера видела.

— Ага,— рассеянно сказал Саша, думая о своем.— Где?

— Ты Катю провожал.

— Катю?.. А, провожал, ну и что?

— Сегодня меня проводи, ладно?

— Саша! — окликнул парень.— Тут у нас компания стасовалась.

— Знаю я вашу компанию, — сказал Саша. — Впятером десятку наскребете.

— Ну что, пошли?

— Да ладно...

И, обращаясь к девушке, Саша сказал:

— Не судьба мне тебя сегодня проводить. Как-нибудь в другой раз. Что поделаешь! — уже уходя, развел он руками.

В небольшой комнате сидело вокруг стола человек семь парней, среди них Саша и рыжий сухощавый молодой человек, небрежно одетый, с нервно подергивающимся лицом, весь поглощенный снедающим его азартом.

Они пили и закусывали, но не это было целью их сборища. Саша, рыжий и еще двое играли в очко, трое смотрели. Парень, что подходил к Саше на танцах, распоряжался закуской.

— Очко,— сказал Саша и раскрыл карты.

Банкомет, откинувшись на спинку стула, смотрел, как Сашина рука берет деньги с середины стола... Банк перешел к Саше.

— Десятка,— сказал он, щелкнув колодой.

— Давай,— сказал сидевший слева парень.

— Семнадцать,— сказал Саша и опять выиграл.

— На все,— сказал тот, чей банк он сорвал.

— А где деньги? — спросил Саша.— Не вижу денег.

— Отвечаю,— сказал проигравший.

— В долг не играю,— сказал Саша.

— Я тоже,— сказал рыжий, и проигравший, отчаянно стукнув по столу костяшками пальцев, с шумом отодвинул свой стул.

— Две карты втемную,— сказал рыжий.

Саша сдал ему карты и стал набирать себе. Болельщики столпились за его спиной.

— Пятнадцать,— сказал Саша.— Больше не беру.

Рыжий уверенно раскрыл свои карты, взглянул, лицо передернулось, бросил...

— Сколько? — спросил Саша.

— Два валета,— ответил, смеясь, один из болельщиков. Рыжий положил деньги в банк.

Карта валила Саше, и рыжий уже рылся по карманам, отыскивая деньги.

— Вот черт! — восхищенно сказал один из парней.— Ну и прет!

И наконец настал момент, когда рыжий сказал:

— Отвечаю.

На что Саша ответил, неторопливо положив колоду:

— Мне даже странно слышать.

И тот, у кого он сорвал банк, тоже сказал рыжему:

— Чем ты, интересно, лучше нас.

В комнату вошел парень и сказал рыжему:

— Тебя там жена спрашивает.

— Иду,— сказал мертвым голосом рыжий, надел пальто и ушел, и молча все смотрели, как он уходит.

— Разница в том,— сказал кто-то,— что мы на свои играем, а он, я думаю, не на свои играет. Мне так кажется.

Саша пожал плечами:

—А что, я его приглашал, что ли? — спросил он.

Поздно вечером Саша вернулся к себе в комнатушку, которую он снимал в домике семейного рабочего. Зажег лампу — на столе лежало письмо. Нехотя вскрыл он это письмо.

Читал, и голос матери ему слышался — словно звучал этот голос у него за плечом:

«Что ж ты молчишь, сынок, что ж ты ничего о себе не пишешь»...

Хозяин заглянул к Саше и спросил:

— Опять гулял?

— А если гулял,— спросил Саша,— то что?

— Или не гулял? — спросил хозяин, всматриваясь.

— А если не гулял,— спросил Саша, — то что?

— Поменьше бы ты гулял,— сказал хозяин.

— Не получается поменьше, Павел Иваныч,— сказал Саша.

— Выгонят тебя с работы,— сказал Павел Иванович.

— Наоборот,— сказал Саша. — Еще премию дадут в конце месяца. Такие шоферы, Павел Иваныч, на земле не валяются.

Невыспавшийся и мрачный шел он на работу на другое утро. Солнце ярко светило, прохожие были как ослепленные солнцем, и Саша на него жмурился с неудовольствием.

Он завернул за угол и чуть не сбил с ног молодую женщину, ведущую за руку крохотную девочку в брючках и стеганой курточке.

— Саша! — воскликнула женщина.

— Лиза! — удивился Саша.

И они спросили одновременно:

— Откуда ты тут взялся?

— Откуда ты тут взялась?

— Я тут живу, — растерянно сказала Лиза.— У папы. В этом домике. Со двора, квартира четыре. Ой, Саша, вот уж не думала встретить! Прямо не верится!

— А — этот? — спросил Саша.— Который муж, Вася?

— С Васей мы разошлись,— сказала Лиза, опустив голову.

— Да что ты говоришь! — сказал Саша.— А это у тебя сын или дочка?

— Дочка, конечно, не видно разве? Дочка, Оля.

— А кто их, маленьких, разберет.

— Мама, пошли,— сказала Оля и потянула Лизу.

— Пошли, пошли! — сказала Лиза.— Проводим дядю. Мы тебя проводим, Саша.

Они пошли по улице.

У ворот стояли тетки и обсуждали Лизу.

— И красивая,— говорила одна,— и бойкая, а неустроенная.

— Царя в голове нет,— сказала другая.

— Не царя в голове, а царевича в жизни нет,— сказала третья.— У красивых это тоже бывает.

Саша и Лиза с девочкой шли, и Лиза рассказывала Саше о своих неприятностях.

— Папа сердится, что я приехала. Конечно, я сознаю, я им столько крови перепортила, и ему и покойной мамочке... Учиться не хотела, из дому уехала по-глупому... Воображала — всего на свете добьюсь исключительно при помощи личного обаяния... Господи, какая дура была, стыдно вспомнить!

— И что думаешь делать? — спросил Саша.

— Ой, не знаю, даже голова кружится! Надо поступать на работу, а Олю куда девать? Знаешь, как трудно в садик устроить...

Навстречу показались две девушки, Сашины знакомые.

— Саша, привет! — сказали они лукаво.

— Привет,— небрежно ответил Саша и прошел мимо, а они посмотрели ему вслед и зашептались.

— Так я как-то запуталась,— говорила Лиза, и ничего не было в ней от прежнего юного удальства,— так запуталась...

— А где моя комната? — спросил Саша.

— Так у Васи же!

— Ты ему оставила?

— Ой! Ты не знаешь, как я с ним мучилась! Это же такое оказалось хамло, такой хапуга! Не то что комнату, будь дворец целый — и дворец бы ему бросила, только чтоб отвязаться!

Они дошли до гаража.

— М-да,— сказал Саша.— Ну так. Я пришел.

— Саша,— сказала Лиза,— ты заходи. Ты скоро придешь, правда? Если б ты только знал, как мне плохо!

Она плакала, а маленькая Оля тянула ее за руку, чтоб идти дальше.

— Саша,— говорила Лиза, сморкаясь в мятый платочек,— я так о тебе всегда вспоминаю, так вспоминаю! И разговариваю с тобой, и советуюсь, как с самым-самым родным... Никого и ничего у меня не было лучше тебя! Если б ты знал, какой ты прекрасный, ты не знаешь... Что бы это было, если б не было таких людей, как ты...

— Не очень-то прекрасный,— сказал Саша.— Был бы прекрасный, если б Васю твоего выставил тогда к чертовой матери. Ну ладно, приду. Пока.

— Квартира четыре! — слабо вскрикнула Лиза ему вдогонку — Со двора!

Он не оглянулся, входя в проходную. Было уже поздно. Машины выезжали со двора... Саша взял в конторе наряд и выехал на работу.

К счастью, он еще не успел разогнать машину, когда этот старик с полными руками покупок, в том числе с большой сумкой, из которой торчали продукты, вдруг появился перед самым носом — перебежать думал, что ли. Саша крутанул баранку и резко затормозил. На булыжник посыпались макароны, яйца, банка с томатным соусом, сушки...

— Глаз нету, что ли?! — закричал в испуге Саша, высунувшись из кабины.— Посмотреть не можешь, прямо под машину прешь!

— Молодой человек, чем ругаться, лучше помогите мне собрать,— сказал старик спокойно и с достоинством, словно и не ушибся и не угрожала ему только что опасность.— Если тут еще можно что-нибудь собрать...

Саша вылез из машины и стал подбирать виновато.

— Благодарю,— сказал старик, взял у Саши сумку и пошел своей дорогой.

Саша посмотрел ему вслед, сел в машину и догнал его. Все-таки, видно, старик ушибся, хоть и скрывал это.

— Вы где живете? — окликнул его Саша, выглянув из кабины.

— Недалеко тут.

— Довезу давайте.

— Пожалуй,— сказал старик и сел в кабину.

Они вошли в большой двор. Саша нес за стариком сумку.

Старик открыл ключом входную дверь.

— Это ты?— спросил женский голос.

— Это я,— ответил старик.

В большой светлой комнате вдоль стен тянулись полки с книгами, в углу стоял рояль, много места занимали ухоженные растения в горшках и кадках, а некоторые росли в ящиках — рассада, а лук рос в воде, в бутылках. Среди всего этого была седая женщина с умным лицом.

— Что с тобой? — спросила она, увидев старика.— Что случилось?!

— Ничего, деточка, не случилось,— сказал старик и сел. — С сердцем что-то немножко, и молодой человек вот меня проводил, только и всего.

— Только и всего! — повторила она.— А где твой валидол?! Сейчас же прими валидол!

— Здесь, здесь валидол.— Старик полез в нагрудный кармашек.— Потерял, должно быть. Или тут где-нибудь. Вы присядьте, молодой человек.

— Ехать надо,— сказал Саша.— Ну как вы, ничего?

— Ничего. До свадьбы заживет.

— Ну всего тогда,— сказал Саша, глядя на книжную полку.

— А вы много книг читаете? — спросил старик.

— Прежде порядочно читал.

— А теперь?

— Не особенно...

— Почему же так?

— Времени нет.

— А на остальное — есть?

— Да и в общем,— сказал Саша,— жизнь сама по себе, а книги сами по себе.

— Да неужели? — мягко спросил старик.— Вы, может быть, не те книги читали?

— Какие ни читай, умней не станешь,— сказал Саша.

— Вот как! — сказал старик.— Вы хотите сказать, что из жизни больше можно набраться ума, чем из книг, ну,— я сказал бы, нужно и то и другое.

— Вот вы небось целую гору прочитали,— сказал Саша,— ну и как на старости лет чувствуете — много это вам счастья принесло?

— Господи! — гневно воскликнула женщина.

— Позвольте вам сказать, молодой человек,— сказал старик,— то, что вы говорите, до того невежественно, что просто стыдно слушать.

— Чего ж это я, интересно, такой невежественный,— сказал Саша.— Тоже ведь и в школе учился и читал кое-что...

— Плохо читали! — отрезал старик.

— Нет, где же твой валидол! — сказала женщина и пошла искать валидол по комнате.

— Вы не вообразите, пожалуйста,— сказал старик, засверкав глазами,— что мы только книги читаем, да, пока вы баранку крутите! Я тоже кое-что наработал за свою жизнь и кое-что повидал! И читал книги, да, выкраивал время, представьте!

— Ну ладно,— помолчав, кивнул Саша.— Будьте здоровы.

— Когда надумаете почитать,— сказал старик,— заходите, я вам книги дам...

Опять Саша собрался везти колхозников с рынка. Во дворе против рынка они грузили в его машину тару от распроданных товаров — ящики, бидоны и то, что успели купить в городе,— кое-что из мебели, шелковое стеганое одеяло, а две женщины в сапогах и плащах, таких же, какие были на Сашином постоянном клиенте, подняли в кузов железный венок с траурной лентой.

Саша, покуривая, смотрел, как они хлопотали у машины, а когда увидел венок, то спросил:

— И такое тоже из города возите?

— Разное мы возим, парень,— неприветливо ответила женщина.

Машина шла по проселку. Вспархивала на ветру траурная лента, и всякий раз женщины заботливо ее заправляли.

У развилки постоянный клиент, сидевший в кабине, сказал:

— Тут направо. Сегодня подальше съездить придется.

Часть пассажиров на развилке вылезла из кузова, а машина свернула направо.

Она стояла на краю села. Первыми спрыгнули на землю две женщины. Они приняли венок и понесли его к небольшому дому, стоящему на отшибе, в стороне.

Что-то увидел Саша такое, что дрогнул и вылез из кабины.

Он увидел, что как две капли воды схож дом с тем домом, из которого он, Саша, когда-то ушел в жизнь.

И сруб такой же, и в том же месте торчит труба из крыши, крытой дранкой, и такие же два окна, и такое же крыльцо.

На таком крыльце стояла когда-то Сашина мать, говоря ему напутственные слова. А сейчас на это крыльцо суровые женщины внесли венок.

— Все,— сказал Саше постоянный клиент. Он со своими помощницами тем временем выгрузил поклажу из кузова.

Дверь дома, стоящего на отшибе, открылась. На крыльцо вышел мальчик, худенький и светловолосый, посмотрел на венок и посторонился, потом посмотрел на Сашину машину.

— Можешь ехать,— сказал постоянный клиент и достал бумажник, чтобы расплатиться.

Снова открылась дверь, и Саша даже подался вперед. На крыльцо вышла женщина, плача взяла мальчика за руку, повела в дом.

— Кто умер? — спросил Саша у клиента, машинально принимая деньги.

— Анна Семеновна наша,— ответил клиент.— Хорошая была женщина. Без нее теперь с фермой покрутимся. Вот мальчишка сиротой остался, тоже проблема.— И, озабоченный, пошел прочь по своим делам.

Саша ехал к городу. День был жаркий, весна в разгаре.

В радиаторе кончилась вода. Саша остановился у маленького пруда, из-под сиденья достал ведерко, наполнил и закрыл радиатор. Хотел закурить — спички кончились...

По большому перепаханному полю ходил немолодой человек в сапогах и пиджаке. Нагибаясь, он брал щепотку земли, растирал ее в пальцах, рассматривал и нюхал.

— Что, спички вам? — крикнул он Саше и пошел к нему, доставая коробок.

Они закурили и присели под большим деревом, одиноко растущим в поле.

— Погода какая, а? — сказал человек.— Золотая погода! Слышите?

Он поднял палец и прислушался.

— Пчелы гудят,— сказал он с удовольствием.— За медом полетели. Так бы все лето сложилось благополучно — и с урожаем порядок.

— Да, кстати бы урожай в этом году,— сказал Саша.

— Когда же он некстати! — улыбнулся человек.

— А что тут посеяно? — спросил Саша.

— Еще не посеяно. Еще будем сеять...

— Эй, водитель! — закричал громкий молодой голос.— Сюда давай! Наотдыхался!

Парень лет семнадцати, небольшого роста стоял возле Сашиной машины и махал рукой.

— Ехать, что ли? — крикнул ему Саша.— Сейчас поедем.

— Давай, давай! — кричал парень.— Опаздываю! — Он деловито взглянул на ручные часы.

Они с Сашей ехали к городу. Парень был серьезный, озабоченный, на вопросы отвечал сухо и немножко свысока.

— Куда так спешишь? — спрашивал Саша.

— На курсы поступаю.

— На какие курсы?

— Трактористов.

— Нравится трактор? — спросил Саша.— Что ж, дело неплохое.

— Что значит нравится,— сказал парень.— Запланировал так.

— Мать есть?

— Мать, брат, сестра.— Парень перечислил сухо и аккуратно — будто анкету заполнял.

— Ты что, школу кончил?

— Восемь классов. Потом работал. Брат и сестра кончат восемь классов — отдам в ремесленное.

— Запланировал?

— Да.

Саша покосился на его востренький серьезный профиль.

— Закурить хочешь?

— Не курю,— ответил парень, как отрезал.

— Молодец,— сказал Саша.— Оно для здоровья, говорят, действительно...

— Деньги в дым превращать,— сказал парень.— Мне деньги нужны, хочу избу расширить — пристройку сделать. И обстановка понадобится.

— Как звать тебя? — спросил Саша.

— Антон.

— И как, Антон, думаешь,— вот так, как ты планируешь, так оно и получится?

— А как же! — сказал Антон.— У меня все так и бывает. Лишь бы свой план всегда иметь перед собой. Дурак живет без плана.

— Уж и дурак? — спросил Саша.

— Дурак,— твердо сказал Антон.

— Ну, желаю тебе, Антон,— сказал Саша, когда они приехали в город и остановились перед домом, на котором висел плакат о приеме на тракторные курсы. И не сразу захлопнул дверцу кабины, чтобы взглянуть, как небольшая фигурка деловитой походкой входила в дом...

В магазине «Гастроном» празднично одетый Саша купил разных закусок, конфет и бутылку вина. Получая вино, спросил у продавца:

— Оно сладкое?

— Самое сладкое,— ответил продавец.

Нагруженный покупками, Саша подошел к дому, где помещались курсы трактористов, и у входа столкнулся с Антоном, торопливо выходившим из дома.

— Здоров! — сказал Саша.— Ты куда? А я к тебе.

— А, это ты,— сказал Антон.— Здорово.

— Решил твое поступление отметить,— сказал Саша.— Ты ж наверняка поступил?

— Да, я поступил.

— Поздравляю!

— Спасибо.

— Учишься уже?

— В среду начинаем.

— Ну пошли!

— Куда пошли?

— Ты ж тут в общежитии? А если у тебя неудобно — ко мне давай двинем. Я подумал — ты, как некурящий, возможно, и водку не пьешь, так взял вина сладкого.

— Ну что ты,— сказал Антон.— Когда мне вино пить. Некогда мне.

— Так ведь воскресенье, отдых от трудов!

— Домой надо съездить. Одежу забрать, по хозяйству кое-что еще успею.

— Да немножко посидим давай! На сколько тут дела-то...

— Не могу, понимаешь. У меня так рассчитано, чтоб на дневной автобус попасть.

— Эх, брат,— сказал Саша,— с тобой, я вижу, каши не сваришь...

— И вообще,— сказал Антон,— если я свою городскую жизнь с выпивки начну— недалеко я уйду. Ну, пора мне, будь здоров.— Он снисходительно кивнул, уходя.

Саша поднялся со своими покупками по лестнице и позвонил. Ему отворил старик.

— Здравствуйте! — сказал Саша.— Можно к вам?

— Здравствуйте,— сказал старик, удивленный.— Заходите.

— Ну как вы, ничего?

— Ничего, спасибо.

Саша выгрузил покупки на столик в передней.

— Это вам,— сказал он,— и вашей жене.

— А что это, собственно, значит, молодой человек? — спросил старик.

— Ну, просто...— сказал Саша.

— Просто — что?

— Ну, думал — может, посидим с вами...

— Посидим,— сказал старик,— а выпивка зачем же? Жене нельзя, и мне нельзя, а вам, по-моему, не обязательно? Или обязательно?

— Да нет,— сказал Саша,— не обязательно.

— И закуски свои заберете обратно. Раз уж пришли в гости, примите хозяйскую. хлеб-соль, не побрезгуйте.

— Ну а это? — спросил Саша.— Конфеты? Хоть конфеты-то можно?

Старик улыбнулся.

— Конфеты можете поднести даме... хотя по правилам вежливости полагается в коробочке, а не в кульке.

— Учту,— сказал Саша.— Знал ведь, забыл просто.

— Простите, ваше имя?

— Александр. Агафонов.

— А по отчеству?

— Ну Михайлович.

— Заходите, Александр Михайлович.

Саша вошел и остановился. У старика были гости.

Ничего странного тут не было, но как-то Саша этого не ожидал.

Гости были пожилые и молодые, пожилых больше. Они не пили и не ели, просто сидели.

— Познакомьтесь, — представил его старик.— Александр Михайлович Агафонов.

У Саши было движение — обойти комнату и каждому пожать руку. Но гостей было слишком много, и все они смотрели на Сашу, а у Саши в руках был кулек с конфетами. Он быстро сунул кулек в карман и, выговорив «здравствуйте», сел на оказавшийся рядом стул.

Разговор, прерванный его приходом, возобновился. Это был совершенно непонятный для Саши высокоученый специальный разговор. Саша слушал, переводя глаза с одного лица на другое. Потом один из гостей подошел к роялю, сел и стал играть. Саша встал, сказал «до свидания» и вышел в переднюю.

— Куда же вы? — шепотом спросил старик, выйдя за ним.— Сейчас чай пить будем.

— Я как-нибудь в другой раз лучше,— сказал Саша.

— Ну, как хотите,— сказал старик.— Да, я ведь вам книгу приготовил. Минутку.

Он ушел. Звучала за дверью музыка. Почти тотчас старик вернулся с книгой.

— Прочтете — еще дам.

— Спасибо,— сказал Саша.

— А это забирайте,— сказал старик, отдавая ему его покупки.

— До свидания,— сказал Саша.

— Всего хорошего! — сказал старик.

Он взглянул, как Саша спускается по лестнице, улыбнулся и возвратился в свою квартиру.

Едва Саша вышел на улицу, как раздался резкий вой сирены и со всех сторон хлынул народ, выстраиваясь двумя шеренгами по краям тротуара.

Милицейская машина промчалась, расчищая мостовую. За машиной бежали два красивых темнолицых босых человека в легкой, белой, не нашей одежде. За ними двигались мотоциклисты все в кожаном, у переднего на руле был флажок.

Завывала машина, бежали темнолицые люди, крича: «Ура!» Из публики некоторые тоже закричали «ура». Но большинство, и Саша в том числе, смотрели не понимая.

— Что это такое, не скажете? — спросил возле него один зритель у другого.

Другой не знал. Объяснил третий.

— Это индийцы бегут. По радио объявляли. Это они протестуют против американской агрессии во Вьетнаме.

— Индийцы? — переспросил кто-то.— Что ж они, из Индии бегут?

— Из Индии. От самого Бомбея. До Хельсинки.

Девушка в школьной форме бросила бегунам букетик ландышей. Они не заметили, пробежали.

Саша пошел дальше.

— Здорово,— сказал кто-то, загораживая ему дорогу.

Саша поднял голову — перед ним стоял рыжий.

— Здорово,— нехотя ответил Саша, остановясь невольно.

— Когда сразимся? — спросил рыжий.

— Да не знаю,— сказал Саша.

— Надо сразиться,— сказал рыжий, улыбаясь, а лицо его подергивалось.

— А может, не надо? — спросил Саша.

— Как же не надо? — тихо спросил рыжий. — Я отыграться должен или нет?.. Ты мои деньги все успел спустить?

— Нет.

— Тогда играем,— твердо сказал рыжий.

— А если опять проиграешься?

— Это мое дело.

...И опять сидели в тесной комнате, в тучах табачного дыма, и опять везло Саше. Кучка денег лежала перед ним.

Он обернулся к парням, теснившимся за его спиной:

— Непременно надо смотреть, да?

— А что? — спросил один парень.

— Вот непременно! А если играющему неприятно?

— Да пожалуйста! — обидясь, сказал другой, и парни отступили.

Саша посмотрел свои карты.

— Еще.— сказал он, протягивая руку.

— Двадцать пять,— сказал он, бросил карты и, заплатив проигрыш, хлопнул по банку ладонью.— Ну, дальше давай. Еще!

И, проиграв, бросил карты с возгласом досады.

Игра пришла к концу. Все деньги лежали перед рыжим, а Саша поднял последнюю свою бумажку, дунул на нее, и она, колыхаясь, плавно легла на стол.

— Все! — сказал Саша и встал. Надел плащ, взял книгу.

Рыжий, безмолвный, ошеломленный внезапным поворотом судьбы, распихивал деньги по карманам. Парни переглядывались. Один из них вышел с Сашей.

— Саша,— сказал он,— ты ж нарочно проиграл.

— Еще чего! — сказал Саша.

— Я видел.

— Да брось трепаться, вот чудак,— весело сказал Саша и быстро пошел по малолюдной окраинной улице. Шел, шел и остановился.

— Почему бы нет? — сказал он.

Лиза укачивала дочку. Оля не хотела спать, кувыркалась и шалила в кроватке.

— Ну баиньки! Баиньки! — вполголоса терпеливо уговаривала Лиза, укладывая ее.— Спи, доченька, маме еще постирать надо. Бай-баю, бай-баю, баю Оленьку мою...

— Скоро это кончится? — заговорил брюзгливый голос. Лиза и Оля притихли. — Почему ты ее не приучишь засыпать без фокусов? Дети обязаны засыпать без фокусов!

— Видишь, дедушка сердится, — зашептала Лиза. — Спи скорей!

Ее отец вошел в комнату и выключил лампу, горевшую на столе.

— И свет незачем жечь, когда она спать должна.

— Папа, — сказала Лиза, — она боится впотьмах.

— Побоится и перестанет, — сказал отец. — Не ты освещение оплачиваешь.

Оля лежала тихо. Месяц слабо светил в окно. Голос отца снова заговорил:

— Будешь из своего кармана оплачивать, тогда жги хоть всю ночь, на здоровье.

— Ну честное слово, довольно уже, — безотрадно сказала Лиза. — На сегодня по крайней мере.

Зажав под мышкой книгу, Саша стоял посреди двора с поленницами и кошками и озирался, не зная, где квартира номер четыре. И вдруг в освещенном окне увидел Лизу, которая в кухоньке стирала белье.

Саша стукнул в окно. Она вздрогнула, выпрямилась, увидела лицо, прильнувшее к окну, приотрыла оконную створку:

— Саша?

Его глаза ярко блестели, вид был взбудораженный, и она отстранилась немножко:

— Саша, ты пьяный?..

— Нет! — сказал он. — Ничего я не пьяный, а я тебе хочу сказать, слушай внимательно. Я тоже, ты знаешь, что-то запутался, в мелочах потонул. Не хочу так жить. Нельзя! Живут же люди иначе?.. Я, значит, вот что надумал. Я в отпуск к маме поеду, поработаю у себя в деревне, может, и совсем там осяду, очень может быть. И тебе советую то же самое попробовать, чем болтаться без всякого смысла. Подумай как следует. Я тебе напишу. Если захочешь, у нас в доме всегда найдется место и тебе и Оле. Ну, и работа в деревне безусловно найдется.

Она слушала растерянно, только раз попыталась перебить:

— Саша...

Теперь сказала, смеясь и плача:

— Ну какой же я работник для сельского хозяйства...

— Почему именно для сельского хозяйства? — сказал он строго, как взрослый ребенку. — Деревня — это не только хозяйство, ты грамотная, можешь завклубом работать, по библиотечной линии, даже, наверно, детей сможешь учить, если подучишься. А Олю устроим, другие же устраивают... Не нафантазируй лишнего чего-нибудь, я тебе предлагаю просто как товарищ и друг, поняла?

— Но как же... — начала она.

— Я напишу тебе, — сказал Саша и кивнул, прощаясь. И ушел между поленницами, озаренный высокой луной.

Филография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Время, вперед!» (по роману В. Катаева), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч.

Авторы сценария: В. Катаев, М. Швейцер; постановка и режиссура М. Швейцера и С. Милькиной; операторы: Н. Ардашников, Ю. Гантман; главный художник А. Фрейдин; композитор Г. Свиридов; звукооператор Л. Трахтенберг; редактор Б. Грибанов; директор картины А. Яблочкин.

В ролях: Шура Солдатова—И. Гулая, Оля Трегубова—Т. Семина, Маргулиес—С. Юрский, Корнеев—Л. Куравлев, Ищенко—А. Январев, Сметана — Н. Федорцев, Ханумов—В. Кашпур, Саенко — С. Хитров, Загиров — Р. Муратов, Мося — В. Зобин, Феня — Е. Королева, Катя — Л. Кадочникова, Клава—Т. Лаврова, Налбандов—Е. Копелян, писатель — Ю. Волынцев, Винкич — И. Ясулович, Семечкин — В. Сергачев, Томас Биксби — Б. Оя, Сигов — В. Семенов, Филонов — Б. Юрченко, Слободкин — Е. Харитонов.

В эпизодах: Н. Сергеев, Е. Шапошников, И. Крючков, А. Денисенко, Л. Дуров, С. Старикова, В. Ананьина, А. Быстров, Г. Колушкин, С. Симонов, А. Липов, В. Киселев, В. Прокофьев, Б. Ляуш, Ц. Кононыхин, А. Якимов, А. Петров, В. Щепетильников, Б. Гитин, Н. Снегина, К. Румянова, И. Федорова, А. Данилова, А. Сурин, В. Кольцов, В. Венгеров, В. Бутенко, В. Маркин, Л. Трактовенко, В. Павлов, В. Каневский, В. Корнуков, Л. Меломуд, П. Зайчиков, Ф. Хвощевский, Н. Бауман, Ф. Суворов, Б. Федюков, Л. Вихорева, Н. Самсонова, М. Иванова, Л. Вольская, Ю. Киреев, С. Притыковский, Б. Тихонов, М. Шульц.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ и ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Рано утром», 10 ч.

Автор сценария В. Панова; режиссер-постановщик Т. Лиознова; главный оператор П. Катаев; художники: А. Таланцев, М. Фишгойт; режиссер З. Гензер; композитор М. Фрадкин; текст песни В. Лазарева; звукооператор Н. Озорнов; редактор В. Погожева; директор фильма В. Марон.

В главных ролях: Алеша Смирнов — Н. Мерзликин, Надя Смирнова в детстве — Оля Бабкова, Надя Смирнова взрослая—Н. Никитина.

В ролях: О Жаков, Н. Сазонова, А. Петров, З. Воркуль, Г. Крынкин, М. Лифанова, Е. Максимова, В. Носик, И. Рыжов, Д. Алексеев, А. Беляцкий, Р Дуленкова, В. Захарченко, О. Иванова, К. Козьмина, Г. Корольков, Л Корнева, В. Марон, Э. Мильтон, Андрей Мирошниченко, В. Смирнов, Д. Столярская, Т. Трошина, В. Уличев, В. Щеглов, С. Харлап, С. Юдина.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Лебединая песня» («Калхас»), по одноименному рассказу А. П. Чехова, 2 ч.

Режиссер Ю. Могилевцев; оператор Б. Тимковский; художник Ю. Куликов; звукооператор К. Тихомиров; редактор А. Михайлова; директор картины А. Тарасов.

В ролях: Светловидов — Ф. Никитин, суфлер — К. Гун.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Гадюка» (по одноименной повести А. Толстого), 10 ч.

Сценарий Г. Колтунова; постановка В. Ивченко; оператор М. Черный; художник М. Юферов; режиссер Ю. Фокин; композитор Г. Жуковский; текст песни Н. Кооль; звукооператор А. Федоренко; редактор Г. Зельдович; директор картины М. Ротлейдер.

В ролях: Н. Мышкова, Б. Зайденберг, А. Мовчан, С. Ляхницкий, В. Дальский, А. Николаева, М. Швидлер, К. Степанков, Р. Недашковская, И. Миколайчук, Е. Понсова, В. Комарецкая, П. Киянский, А. Григорьев.

В эпизодах: А. Бунин, А. Волошина, П. Вескляров, А. Гриневич, В. Дуклер, В. Ефимов, З. Золотарев, А. Кондратенко, Л. Ливанова, Т. Максимова, Ш. Молчанов, А. Моторный, В. Панарин, Н. Романенко, И. Сидоренко, А. Таршин, Г. Тесля, В. Фущич, В. Хорошко.

●

«Месяц май», 8 ч., цветной.

Сценарий Ф. Миронера; режиссер-постановщик Г. Липшиц; оператор А. Пищиков; художники: Г. Прокопец, Н. Тумина; режиссер Н. Мокроусов; композитор О. Сандлер; текст песен В. Коростылева, Н. Сома; звукооператор К. Коган; редактор Е. Левин; директор картины Л. Низгурецкий.

В ролях: А. Чернова, В. Бабятинский, Г. Яловичь, Г. Соколова, Б. Савченко, Витя Грачев, В. Дорошенко, Г. Кобахидзе, В. Абдулов, Н. Копержинская, Л. Иванова.

В эпизодах: Е. Опалова, В. Халатов, Н. Яковченко, А. Гюльцен, Л. Сосюра, Т. Грибкова, А. Губская, С. Сибель, В. Зозулин, З. Друкер.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Иностранка», 7 ч., цветной.

Сценарий А. Воинова; постановка К. Жука, А. Серого; оператор Н. Луканев; художник М. Заяц; режиссеры: В. Винников, П. Гранкин; композитор М. Каждаев; звукооператор В. Фролков; редактор И. Неверов; директор картины Н. Семенов.

В ролях: Мадлен — Люда Шабанова, Джафар — Азер Курбанов, Алеша — Игорь Крюков, Толя — Юра Бондаренко, Лена — Валя Соколова, мадам Жубер — Р. Зеленая, Абдулла — С. Филиппов, Брекс — Ю. Прокопович, профессор — Е. Весник, гид — И. Рутберг, лейтенант милиции — Р. Хомятов, Михаил Иванович — Е. Котов.

В эпизодах: Н. Зиновьева, Л. Полякова, А. Кримнус, А. Файт, Л. Малиновская, З. Федорова, Н. Кочкин, С. Чекан.

●

«Комэск», 3 ч.

Авторы сценария: В. Валуцкий, М. Коршунов; постановка Г. Костюкова; режиссер Г. Чернышева; оператор Д. Федоровский; художник Р. Мурадян; композитор Ю. Знатоков; звукооператор Г. Коненкин; редактор И. Воробьев; директор картины М. Бараболько.

В ролях: комэск — Н. Крючков, Зоя — Лора Ельчанинова.

В остальных ролях: А. Демидова, В. Шалевич, А. Дмитриева, Г. Юхтин, Р. Хомятов, Д. Масанов, К. Маринченко, Р. Василевский, М. Бараболько, И. Старков, К. Смирнов, О. Фандера, Л. Платонова.

●

«Девчонка с буксира», 3 ч.

Сценарий Н. Гибу; постановка М. Толмачева; операторы: Ф. Фельдман, Н. Ильчук; художник С. Жаров; композитор Ю. Буцко; звукооператор В. Курганский; редактор И. Воробьев; директор картины З. Хмель.

В ролях: Линка — Ира Савченко, боцман — С. Чекан.

В остальных ролях: Е. Третьяков, А. Иванов, М. Абрамов, А. Кузьмин, И. Максимов, М. Толмачев.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Я вижу солнце», 9 ч.

Авторы сценария: Н. Думбадзе, Л. Гоголеридзе; режиссер-постановщик Л. Гоголеридзе; оператор Г. Калатозишвили; художник Д. Такаишвили; композитор Ф. Глонти; звукооператор В. Долидзе; редакторы: М. Галоблишвили, Р. Чеишвили; директор картины Г. Гвенетадзе.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Хатия — Л. Кипиани (дублирует В. Хмара), Дато — Г. Чичинадзе (К. Хачатурян), Кето — Л. Элиава (И. Карташева), Бежан — З. Лапердзе (Е. Весник), Датико — Т. Арчвадзе (А. Кузнецов), Анатолий — Г. Стриженов (В. Рождественский), Миха — С. Багашвили (М. Глузский), Беглар — И. Хвичиа (В. Файнлейб), учитель — Г. Гечечкори (А. Карапетян), Бабило — Г. Ткабладзе (К. Тыртов), почтальон — Г. Талаквадзе (А. Тарасов), Аквирине — С. Такайшвили (В. Караваева).

КИНОСТУДИЯ «КИРГИЗФИЛЬМ»

«Самая послушная» (по мотивам повести К. Бобулова «Девушка-южанка»), 7 ч.

Авторы сценария: С. Лунгин, И. Нусинов; режиссеры - постановщики: Б. Абдылдаев, Л. Гуревич; главный оператор В. Ошеров; художник С. Ишенов; режиссер Я. Бронштейн; композитор В. Кончаков; звукооператор Ю. Шейн; редактор В. Шерстюков; директор картины Е. Нецветаев.

В ролях: К. Юсупжанова, С. Азаматова, Д. Сыдыкбекова, Н. Рахимов, К. Рысмендеева, С. Комочев, Мамлакат Кылычева, А. Умурзакова, Т. Бердалиев, Т. Турсунбаева, С. Телгараев, Н. Жантурин, И. Рыскулов, М. Бошкаев.

В эпизодах: С. Алымкулов, Г. Дулатова, И. Раимкулова, Н. Кытаев, С. Бийназаров, Э. Асаналиев, Н. Турсунбаев, К. Толебаев, И. Абдыкулов, А. Рысмендеев.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Портрет», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссер Р. Качанов; оператор Е. Петрова; художник И. Шварцман; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; художники - мультипликаторы: Б. Бутаков, И. Давыдов, В. Зарубин, В. Крумин, В. Лихачев, И. Подгорский, Л. Резцова, Е. Танненберг; редактор П. Фролов; директор картины Г. Кругликов.

Роли озвучивали: А. Папанов, А. Кубацкий, А. Граве.

●

«Наргис» (по мотивам повести Ш. Рашидова «Кашмирская песня»), 2 ч, цветной.

Авторы сценария: В. Виткович, Н. Кладо; стихотворный текст М. Вольпина; режиссер В. Полковников; художник-постановщик А. Волков; композитор А. Варламов; звукооператор Б. Фильчиков; оператор М. Друян; художники: Р. Миренкова, М. Восканьянц, Н. Федоров, О. Орлова, А. Алешина, И. Подгорский, А. Петров, В. Крумин, В. Морозов, М. Рогова, Д. Анпилов, Н. Австрийская, Г. Грачева, О. Купрач, М. Юсова; редактор З. Павлова; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивали: Е. Понсова, Э. Гарин, Р. Макагонова, А. Консовский, Б. Иванов.

«Фитиль» № 41 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч, цветной.

«Удивительная арифметика (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев; текст Ю. Алексеева.

«Ревизия» («Мосфильм»).

Автор М. Жванецкий; режиссер А. Ляпидевская; оператор В. Листопадов.

В ролях: В. Белокуров, А. Грибов.

«Дорогой подарок» (ЦСДФ).

Авторы: Ю. Алексеев, В. Байков; режиссер-оператор В. Байков.

«Задом наперед» (ЦСДФ).

Авторы: А. Евсюков, Л. Лиходеев; режиссер-оператор К. Широнин; композитор Д. Тер-Тевосян.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала И. Любченко.

«Фитиль» № 42 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч, цветной.

«Принимайте аэросил» (Укркинохроника).

Авторы: Е. Кац, Л. Лиходеев; режиссер В. Рябцев; операторы: Г. Тараканов, Н. Терещенко; композитор В. Рубин.

«Коварство и любовь» («Мосфильм»).

Автор В. Санин; режиссер Т. Лисициан; операторы: Г. Куприянов, В. Листопадов.

В ролях: Б. Бибиков, Т. Новикова, К. Половикова.

«Вокруг дороги» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; режиссер-оператор И. Грачев; композитор В. Рубин.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала И. Любченко.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Вторая встреча» (На второй выставке произведений художников РСФСР), 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Белокуров, Н. Шпиковский; режиссер Я. Бабушкин; операторы: А. Кочетков, В. Цитрон; композитор С. Губайдуллина; звукооператоры: И. Воскресенская, Э. Киселев; директор картины Е. Румянцев.

Текст читает Ю. Левитан.

●

«Харамбее» (История республики Кения), 6 ч., цветной.

Автор сценария А. Хьюза; режиссеры: С. Медынский, С. Пумпянская; автор текста В. Шрагин; операторы: А. Истомин, С. Медынский; звукооператоры: И. Гунгер, И. Воскресенская; директор картины В. Чепраков.

Текст читает А. Задачин.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Париж... Париж...», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Асатиани, И. Сухишвили; режиссер и оператор Г. Асатиани; автор текста З. Гердт; композитор Д. Торадзе; звукооператор А. Дзагания; директор картины А. Цверик.

Текст читает З. Гердт.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«Братья навеки», 7 ч.

Автор сценария и режиссер М. Дадашев; автор текста Н. Шпиковский; операторы: В. Збудский, В. Конягин; композитор Т. Кулиев; текст песни З. Джабарзаде; звукооператор Ш. Керимов. Комбинированные съемки Н. Харбикова; директор картины Д. Евдаев.

Текст читает Л. Хмара, поет Р. Бейбутов.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Ей — двадцать пять», 5 ч.

Автор сценария Л. Браславский; режиссер-оператор В. Старошас; текст Г. Метельского; звукооператор П. Липейка; редактор В. Имбрасас; директор картины Д. Сосновскис.

Текст читает А. Консовский

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Репортаж года», 5 ч.

Авторы сценария: И. Зиедонис, Г. Франк; режиссер А. Фрейманис; оператор И. Селецкис; композитор Л. Гедравичус; звукооператор А. Вишневскис; редактор К. Берзиньш; директор картины С. Лудзиш.

Текст читает Б. Подниекс.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Обожженные солнцем», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Бабаян, А. Гастев; режиссер А. Бабаян; оператор Ю. Альдохин; текст А. Гастева; композитор М. Парцхаладзе; звукооператор Б. Кокин; редактор Г. Фрадкин; директоры картины: Я. Гнесин, А. Капул.

Текст читает Л. Хмара.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«На границе жизни», 5 ч., цветной.

Автор сценария И. Васильков; режиссер-постановщик П. Зиновьев; оператор А. Серебренников; художник К. Бобровников; композитор А. Муха; звукооператор И. Чефранова; мультипликация А. Шульженко; спецсъемки П. Ракитина; редактор Ю. Аликов; директор картины М. Левин.

Текст читает Л. Хмара.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

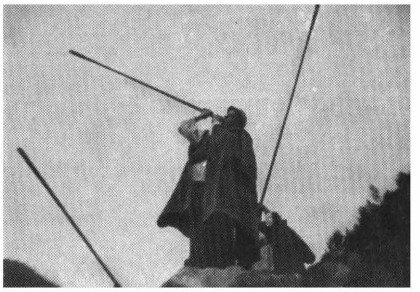
Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 11354. Подписано к печати 25/III 1966 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆
Печатных листов 11 (условных листов 17,93). Тираж 34 430 экз. Заказ 892

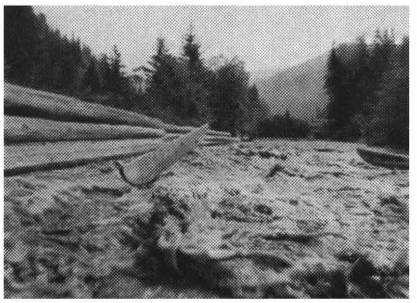
Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Государственного комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

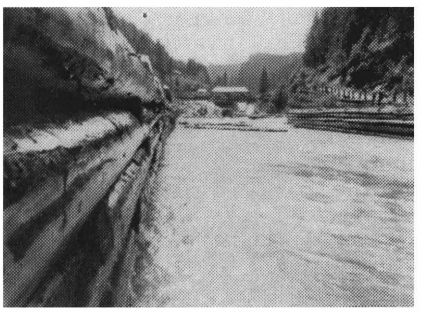
Цена 1 руб.

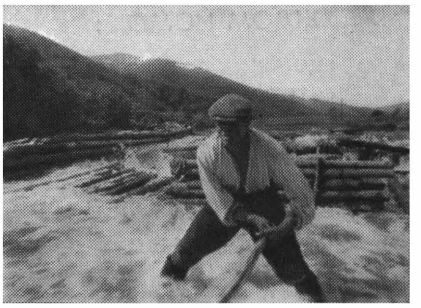
Кадры из фильма
«ПЛОТОГОНЫ»

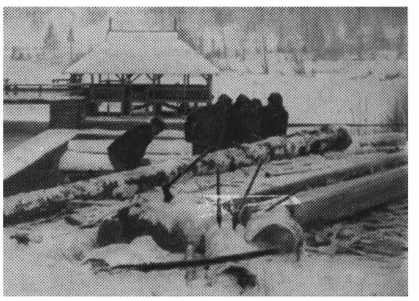
(к статье Е. Рябчикова «Героический репортаж», стр. 33)

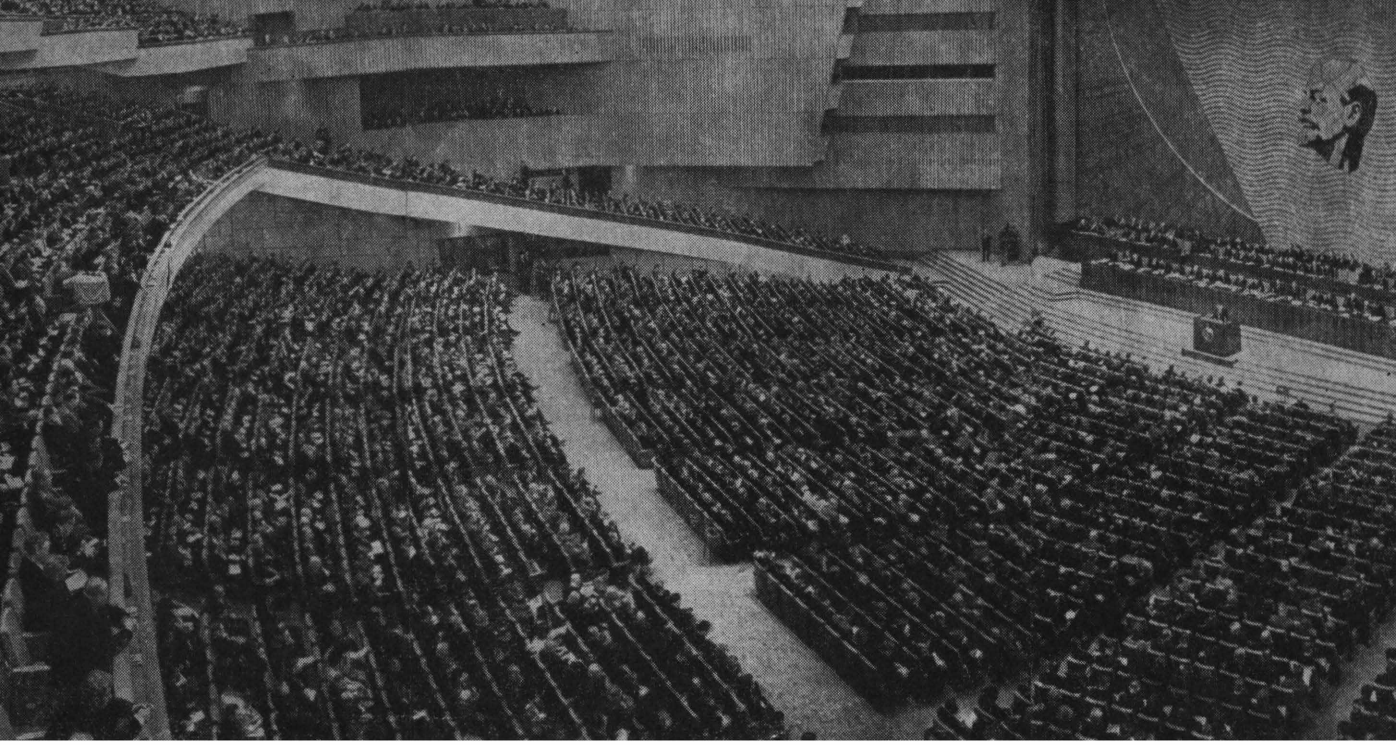












XXIII съезд КПСС
В зале заседаний

ПОСТАНОВЛЕНИЕ
XXIII СЪЕЗДА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА
ПО ОТЧЕТНОМУ ДОКЛАДУ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС

ЗАСЛУШАВ И ОБСУДИВ ОТЧЕТНЫЙ ДОКЛАД ПЕРВОГО СЕКРЕТАРЯ ЦК КПСС ТОВАРИЩА БРЕЖНЕВА Л. И. О РАБОТЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС, XXIII СЪЕЗД КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА ПОСТАНОВЛЯЕТ:

ЦЕЛИКОМ И ПОЛНОСТЬЮ ОДОБРИТЬ ПОЛИТИЧЕСКУЮ ЛИНИЮ И ПРАКТИЧЕСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС;

ОДОБРИТЬ ПРЕДЛОЖЕНИЯ И ВЫВОДЫ, СОДЕРЖАЩИЕСЯ В ОТЧЕТНОМ ДОКЛАДЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС.

ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ
О ПЛЕНУМЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

8-го апреля 1966 года состоялся Пленум Центрального Комитета КПСС, избранного XXIII съездом Коммунистической партии Советского Союза.

Пленум избрал Политбюро ЦК КПСС в следующем составе: члены Политбюро товарищи: Брежнев Л. И., Воронов Г. И., Кириленко А. П., Косыгин А. Н., Мазуров К. Т., Пельше А. Я., Подгорный Н. В., Полянский Д. С., Суслов М. А., Шелепин А. Н., Шелест П. Е.

Кандидаты в члены Политбюро товарищи: Гришин В. В., Демичев П. Н., Кунаев Д. А., Машеров П. М., Мжаванадзе В. П., Рашидов Ш. Р., Устинов Д. Ф., Щербицкий В. В.

Пленум избрал товарища Брежнева Л. И. Генеральным секретарем ЦК КПСС, секретарями ЦК КПСС избраны товарищи: Андропов Ю. В., Демичев П. Н., Капитонов И. В., Кириленко А. П., Кулаков Ф. Д., Пономарев Б. Н., Рудаков А. П., Суслов М. А., Устинов Д. Ф., Шелепин А. Н.

Пленум избрал Председателем Комитета партийного контроля при ЦК КПСС товарища Пельше А. Я.

Коммунистическая партия Советского Союза всегда проявляла и впредь будет проявлять заботу о развитии литературы и искусства. Партия направляла и будет направлять деятельность творческих организаций и учреждений, оказывая им всемерную поддержку и помощь. Партия выступает против администрирования и произвольных решений в вопросах искусства и литературы. Вместе с тем мы неизменно руководствуемся принципом партийности искусства, классового подхода к оценке всего, что делается в области культуры. Мы всегда помним слова Владимира Ильича Ленина о том, что «литературное дело должно стать частью общепролетарского дела...».

Партия всегда будет поддерживать искусство и литературу, утверждающие веру в наши идеалы, будет вести непримиримую борьбу против всех проявлений чуждой нам идеологии.

Социалистическое искусство глубоко оптимистично и жизнеутверждающе. Оно умеет зорко разглядеть новое, прогрессивное в нашей жизни, талантливо и ярко показать красоту мира, в котором мы живем, величие целей и идеалов человека нового общества. Это, конечно, не значит, что надо писать только о хорошем. У нас, как известно, немало трудностей и недостатков, и правдивая их критика в произведениях искусства полезна и необходима, она помогает советским людям преодолевать эти недостатки.

Из доклада тов. Л. И. Брежнева
29 марта 1966 г.

Съезд придает большое значение развитию литературы и искусства социалистического реализма. Партия ожидает от творческих работников новых значительных произведений, которые покоряли бы глубиной и правдивостью отображения жизни, силой идейного пафоса, высоким художественным мастерством, активно помогали бы формированию духовного облика строителя коммунизма, воспитывали в советских людях высокие моральные качества, преданность коммунистическим идеалам, чувство гражданственности, советского патриотизма и социалистического интернационализма.

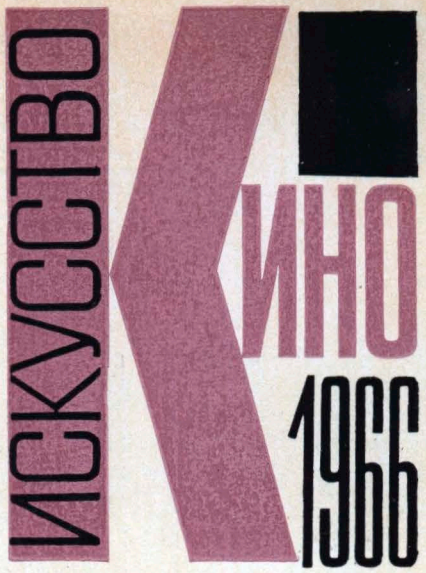
Необходимо поднять роль творческих союзов в укреплении связи искусства с жизнью народа, в повышении ответственности советских художников перед обществом за свое творчество, в воспитании их в духе верности ленинским принципам партийности и народности.

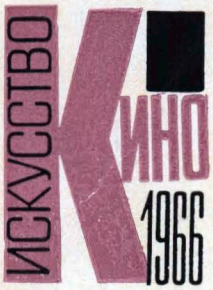
Из резолюции XXIII съезда Коммунистической партии Советского Союза по Отчетному докладу Центрального Комитета КПСС

ИНДЕК
703

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

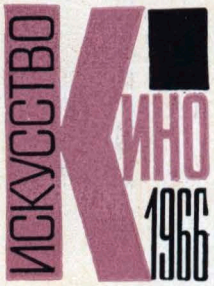
на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал





В КАЖДОМ НОМЕРЕ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информация о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиография, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.



ПОДПИСКА на 1966 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.